

CLAUDIA
EL PROBLEMA DEL CABALLO
THE HORSE

FONTES
PROBLEM





la Biennale di Venezia

57. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

Claudia Fontes
El problema del caballo
The Horse Problem

Pabellón Argentino
Argentinian Pavilion
2017

CLAUDIA FONTES
EL PROBLEMA DEL CABALLO
THE HORSE PROBLEM

57. EXPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D' ARTE
LA BIENNALE DI VENEZIA

ARGENTINA

A Mago, por tomarse el tiempo de venir a entrenarme.
To Mago, for taking the time to come and train me.

Andrés Duprat

El caballo y el hombre
The Horse and the Man

Aldo Ternavasio

Una vasta luz animal cruzando la frontera de las sombras
A Vast Animal Light Crossing the Frontier of Shadows

Gabriel Giorgi

El revés animal: tráfico y alianza
The Animal Side: Traffic and Alliance

Claudia Fontes

El problema del caballo
The Horse Problem

Pablo Martín Ruiz

En los pliegues de la naturaleza y la historia
In the Folds of Nature and HistoryConversación entre Andrés Duprat y Claudia Fontes
Conversation between Andrés Duprat and Claudia FontesCréditos y staff
Credits and staff





ANDRÉS DUPRAT EL CABALLO Y EL HOMBRE

Manuscrito borrador de Eduardo Schiaffino (1858-1935) sobre *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle. Archivo MNBA.

¿Cuáles son las estructuras invisibles de una nación? ¿Cómo se articulan las imágenes que la sustentan en el mito fundador de una creencia colectiva, de la que depende la existencia misma de un país? ¿Qué es lo que hace que una imagen se vuelva ícono de una cultura? ¿Qué la vuelve alegoría?

El problema del caballo, la instalación que Claudia Fontes presenta en el Pabellón Argentino de la Biennale Arte 2017, aborda estos y otros interrogantes, proponiendo una escena congelada en el tiempo: tres figuras –un caballo monumental corcoveando, acompañado de una mujer y un joven en escala real– se contraponen a una lluvia de rocas suspendidas en el aire cuya sombra genera una imagen espejada del animal, pero disgregada. La artista formula así una lectura radical de la relación del hombre con el caballo, matriz del mito de origen de la nación. En su interpretación, el animal, cautivo en una prisión construida por su propia fuerza motriz –la arquitectura fabril del pabellón en el Arsenal–, disuelve con su vitalidad el canon de la estatuaria que, a lo largo de la historia, lo redujo a mero elemento funcional de los relatos conmemorativos institucionales.

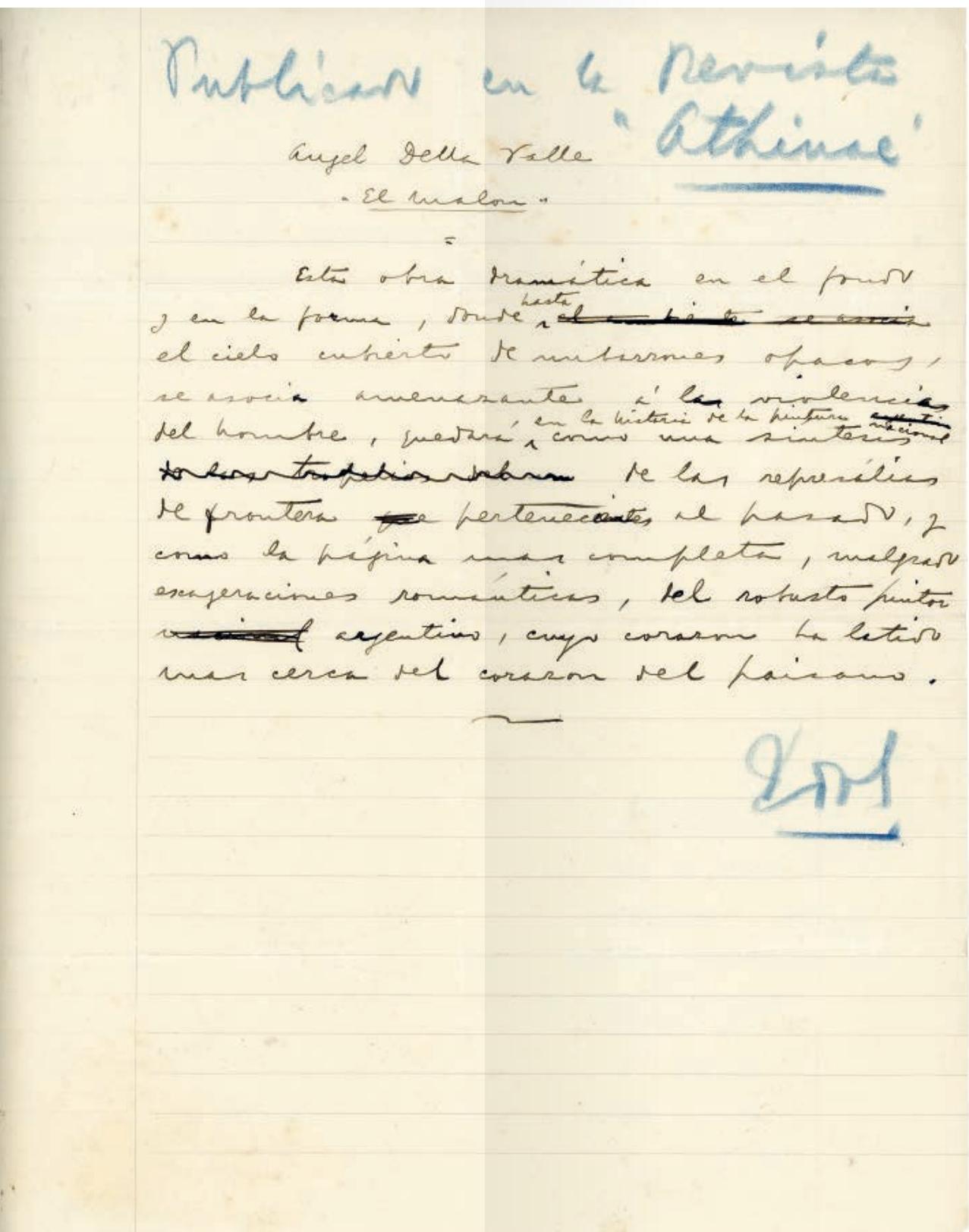
1.

Para la historia no hay caballo sin hombre.

En sus bestiarios imaginarios, Jorge Luis Borges cita a William Prescott, tardío cronista de Indias, para dar cuenta del efecto terrorífico que ha de haber suscitado la llegada de los españoles montados

13

ANDRÉS DUPRAT THE HORSE AND THE MAN



Handwritten draft by Eduardo Schiaffino (1858-1935), about *The Return of the Indian Raid* by Ángel Della Valle. Archive of the MNBA.

What are the invisible structures of a nation? What shapes the images that sustain it through the founding myth of a collective belief, on which the very existence of a country depends? What makes an image into the icon of a culture? What makes it into an allegory?

The Horse Problem, the installation that Claudia Fontes presents in the Argentinian Pavilion of the Biennale Arte 2017, takes on these and other questions, putting forth a scene frozen in time: three figures—a monumental bucking horse accompanied by a life-sized women and young boy—are juxtaposed with rocks suspended in the air as they rain down casting a shadow that creates a mirror-image of the animal broken up into pieces. Thus the artist formulates a radical reading of the relation between man and horse, that mold that casts the origin myth of the nation. In her reading, the animal, captive in a prison built through the harnessing of its own energy—the manufacturing architecture of the Arsenal that houses the pavilion—dissolves with its vitality the statuary canon that throughout the course of history reduced it to a mere functional element in commemorative institutional narratives.

1.

For history, there is no horse without man.

In his bestiaries of imaginary animals, Jorge Luis Borges cites William Prescott, nineteenth-century chronicler of the Indies, to give an account of the terrifying

en sus corceles a los ojos de los incas, quienes los pensaron un solo ser: un centauro sagrado. (Algunos cronistas recuerdan la orden dada por el conquistador Francisco Pizarro de ocultar los cadáveres de los caballos para que los incas no advirtieran que eran mortales). Borges mostraba así la epifanía que señala el poder simbólico de la conjunción del humano y la bestia hasta el punto de ser, su mera imagen, una eficaz arma de guerra, y cuya inscripción en América continuó con la apropiación por parte del indígena de aquel poderío militar y mitológico.

El “complejo ecuestre”, como llaman los antropólogos a la adopción del caballo por parte de los indígenas americanos y de sus sucesores, los gauchos, fue el antecedente de la nación.

En la Argentina, la invención del gaucho como arquetipo humano de la nacionaldad tiene fecha precisa: 1916. En ese año nuestro poeta mayor, Leopoldo Lugones, en su libro *El payador*, postula al gaucho como figura devenida abstracción, arquetipo: para entonces extinguida su forma social, correspondiente al período en que las pampas lo incitaban a una errancia libre, se había integrado al nuevo modo de producción moderno, en el que el alambrado y el frigorífico, articulados con la gran propiedad terrateniente, volvían ilusoria aquella independencia absoluta. Fijado en la estancia, el gaucho era, ahora, mero trabajador u operario.

Figura disponible para todo tipo de operaciones culturales, el gaucho irá transmutándose encarnado en peón rural o, al migrar a la ciudad, en obrero industrial.

En el arte argentino, esta transición entre momentos evolutivos de la cultura produjo obras singulares. *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, una de las pinturas

14

effect that the arrival of the Spaniards, mounted on their steeds, must have produced in the eyes of the Incas, who thought of them as a single being: a sacred centaur. (Some writers would recall the order given by conquistador Francisco Pizarro to hide the bodies of the dead horses so that the Incas would not realize they were mortal). Thus Borges demonstrated the epiphany that signals the symbolic power of the union of human and beast, such that its mere image becomes an effective weapon of war. Its inscription in the Americas was to continue with the indigenous appropriation of that military and mythological might.

The “horse complex”, as anthropologists call the adoption of the horse by indigenous Americans and their successors, the gauchos, was the antecedent of the nation.

In Argentina, the invention of the gaucho as a human archetype of nationality has a precise date: 1916. That year, our greatest poet, Leopoldo Lugones, in his book *El payador* [The Folksinger], proposed the gaucho as a figure-turned-abstraction, or archetype: his social form by then extinct, having corresponded to the period when the Pampas drove his free-roaming errancy, the gaucho had been integrated in the new mode of modern production, in which fencing and the meat-processing plant attached to the large landholder's properties made such absolute independence illusory. Trapped on the ranch, the gaucho was now a mere worker or laborer.

A figure available for all sorts of cultural operations, the gaucho would continually transform, incarnated in the rural laborer and, upon migrating to the city, in the industrial worker.

In Argentinian art, this transition between evolutionary moments in the culture produced singular works. *La vuelta del malón* [The Return of the Indian Raid],

Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina. Pintura comisionada para representar a la Argentina por primera vez en el exterior en la Exposición Universal de Chicago, realizada para conmemorar los 400 años de la llegada de Colón a América.

canónicas de la plástica nacional, habita en forma fantasmal *El problema del caballo*.

Esta obra señera ha sido leída en inevitable clave política muchas veces, aunque no han estado ausentes consideraciones vinculadas al erotismo y la religiosidad. En ella, los indios, sobrevivientes atávicos de una era que anuncia su extinción, han arrasado con las últimas poblaciones en la frontera y vuelven con los frutos de su rapiña. Una cautiva blanca, semidesnuda, cabezas cortadas, cálices, incensarios y cruces, una valija y hasta un perro con collar son el botín más ostensible que los indios llevan hacia la noche, dejando las llamas a



Ángel Della Valle, *La vuelta del malón* (The Return of the Indian Raid), 1892. Museo Nacional de Bellas Artes Collection, Argentina. Painting commissioned to represent Argentina for the first time abroad at the Chicago's World Fair organized to commemorate the 400th anniversary of the arrival of Columbus to America.

by Ángel Della Valle, one of the canonical paintings of the national art, resides in ghostly form in *The Horse Problem*.

This singular work has often been read through the inevitable political lens, though not absent considerations of eroticism and religiosity. In it, the Indians, atavistic survivors from an era that announces their extinction, have wiped out the last settlements on the border and are returning with the fruits of their pillaging. A half-naked white woman taken captive; cut-off heads; chalices, censers, and crosses; a suitcase; and even a dog with a collar comprise the most evident plunder that the Indians carry

15

sus espaldas. Imagen de la barbarie a extirpar, la obra, realizada en 1892, poco tiempo después de la “pacificación del desierto” –es decir, derrotadas militarmente y exterminadas las etnias que resistieron el avance capitalista–, celebra la modernidad triunfante a la vez que advierte sobre los peligros de un retorno del pasado.

2.

En *El problema del caballo*, Claudia Fontes pone en escena la pregunta por los fundamentos de las naciones que, forjadas a caballo, someten la naturaleza y a sus sujetos a los vendavales de la historia. Así como la máquina reemplazó la tracción a sangre, la modernidad, con su dialéctica entre “civilización y barbarie”, ha transformado la figura del caballo en una abstracción, mientras que el jinete faltante en la obra –indio, gaucho, soldado, peón– es la figura que, por sustracción, por ausencia, tensa y da sentido al conjunto.

El caballo ha sido o será piedra, estatua, efigie, pero solo su sombra hecha trizas, como un fantasma amenazante, habita el lugar como posibilidad: su brío vital es la impugnación del congelamiento de la historia; es presente puro, acción, movimiento en tránsito hacia un futuro al que se resiste. Pues el destino neutro de la potencia viva del caballo no es la memoria estatuaría y épica de la nación, ni su forma industrial, aséptica –ladrillo y hierro–, sino la remisión a su propia naturaleza.

En su embestida, el caballo enfrenta a su sombra. O, mejor dicho, a la sombra con su forma que arroja una estatua idéntica, un instante después de haber estallado en pedazos por la irrupción vital del animal. El caballo es, así, la impugnación de

su propia efigie. Y de toda efigie, que es el modo en que las sociedades conservan la historia –y el modo en que dejan de comprenderla–.

Pero Fontes no deja al caballo solitario entregado a su ímpetu; no hay liberación restitutiva, no lo devuelve a la naturaleza. El jinete, agente de la historia que acabó por fagocitarlo y declararlo prescindible, solo ha sido sustituido por su creación más estable: la arquitectura fabril de ladrillo y hierro. Porque, efectivamente, no es concebible el montaje de las naciones modernas sin la presencia del ladrillo y el hierro, sin el ferrocarril, el alambrado, el trazado de líneas de comunicación que vuelve productivo el desierto. La “máquina de daños” –como dice Martín Fierro– de los Estados en el modo de producción capitalista requiere ese andamiaje, esa estructura de soporte para definir el lugar de la naturaleza, del hombre, de las especies.

Por lo demás, el ladrillo se obtiene de una mezcla de bosta, barro y paja amasados con las pisadas de un caballo que, atado a un poste, da vueltas durante toda su vida en esa noria infernal, en una suerte de suplicio de Sísifo. Cautivo en un laberinto sin salida que, paradójicamente, ha sido construido a partir de su propio trabajo, el caballo señala el problema de una naturaleza acosada, conformada por poderes cuyo enigma es preciso desentrañar.

En su instalación, Fontes apela a dos figuras inocentes que dan sustento a su metáfora. Para ello, ha buscado una estructura primordial: puso en la escena a una mujer y a un chico en relación con el caballo. Podría ser el resto de una familia nuclear –una madre y su hijo– que ha sido arrasada, a la que le ha sido arrancada una de sus figuras fundantes, la paterna, ahora abstracta. El jinete ausente

16

off into the night, with flames receding into the distance. An image of the barbarism that is to be wiped out, the painting—completed in 1892, shortly after the “pacification of the desert,” the military defeat and extermination of the ethnic groups that resisted the capitalist advance—celebrates a triumphant modernity while warning against potential dangers should the past return.

2.

In *The Horse Problem*, Claudia Fontes stages a questioning of the foundations of those nations that, forged on the backs of horses, expose nature and its subjects to the gale-winds of history. Just as the machine replaced animal-power, modernity, with its dialectic between “civilization and barbarism,” has transformed the figure of the horse into an abstraction, while the rider absent from the work—Indian, gaucho, soldier, laborer—is the missing figure that, by subtraction, tenses and gives meaning to the grouping.

The horse has been or will be stone, a statue, an effigy, but only its shadow, shattered, like a threatening ghost, occupies the space as possibility: its vitality and vigor refutes the freezing of history. It is pure present, action, movement in transit toward a future it strains against. For the neutral destiny of the living potential of the horse is not to be the statuary, epic memory of the nation, nor its industrial, sterile form—made of brick and iron—but is rather to return to its own nature.

Charging forward, the horse confronts its shadow. Or, rather, the shadow cast by the form of an identical statue an instant after being shattered into pieces by the animal’s vital emergence onto the scene. Thus the horse is the contestation

of its own effigy. Of all effigies: that mode in which societies conserve history, and the mode in which they cease to understand it.

But Fontes does not leave the horse alone, surrendered to its momentum; there is no restitutive liberation here, she does not return it to nature. The rider, an agent of the history that was to absorb him and declare him superfluous, has only been replaced by its most stable creation: the manufacturing architecture of brick and iron. Because, indeed, we cannot conceive of the assembly of the modern nation without the presence of brick and iron, without the railroad, fences, the lines of communication that run through the desert making it productive. The systemic production wrought by the “machine of harm” (“máquina de daños,” as Martín Fierro has it) of States operating in the mode of capitalist production requires that scaffold, that support structure, to define the place of nature, of man, and of the species.

Moreover, brick is obtained from the mixture of dung, mud, and straw pounded together by the endless steps of a horse that tied to a post walks in circles its whole life around an infernal wheel, in a sort of Sisyphean torture. Prisoner in a labyrinth with no way out, which, paradoxically, has been built thanks to its own labor, the horse points to the problem of a nature assailed and shaped by powers whose enigma must be untangled.

In her installation, Fontes turns to two innocent figures that bear out her metaphor. To that end, she has sought out a primordial structure, setting the stage with a woman and a boy interacting with the horse. It could be the remains of a nuclear family: a mother and her son, a family laid to waste, one of its founding figures torn from it, the paternal figure now an abstraction. The absent rider is also part of the

17

también forma parte del problema del caballo. El arte ha retratado muchas veces la tragedia hamletiana de la muerte del padre, que, leída en vena cristiana, coloca en el presente el dilema del poder destituido, cuya sombra instituye la orfandad real. El drama místico del sacrificio del padre enfatiza la dimensión mitológica del conjunto; el tamaño desmesurado, fuera de escala, de la mano con que la mujer detiene al caballo –o, más bien, lo amansa sin temor, como a una bestia familiar– marca el pacto ficcional que garantiza la trama mitológica. Esa variación inaudita señala el pasaje del mundo prosaico al mito al delimitar el cambio de grado de lo real; se vuelve signo de una ficción deliberada al contacto del humano con el animal totémico.

Por otra parte, la infancia es el lugar por donde aún no ha pasado la historia en su carácter de acción responsable de los sujetos. Por eso, una madre y su hijo –la Maternidad es la otra figura icónica del arte universal que postula un orbe primordial puesto en riesgo– son los interlocutores naturales del caballo; hay una inocencia de la naturaleza que los aúna. Pues lo animal es lo que, por definición, existe sin la acción humana, sin pecado, sin caída en la historia. Como la Maternidad, el animal es inocencia pura, estado natural de un origen que no ha dejado de recrearse. El animal es solo animalidad, es decir, puro presente, que descree de su sujeción, a la que recusa con su presencia.

La mujer y el joven traen sosiego, apaciguamiento, espera. Y curiosidad. Pues algo ha sucedido: un evento cuya naturaleza ignoramos pero cuyas consecuencias inciertas se nos muestran para postular, quizás, la opción de un recorrido más auspicioso.

18

problem of the horse. Art has often depicted the Hamletian tragedy of the death of the father, which read in a Christian vein, places before us the dilemma of a deposed power whose shadow brings about the real orphanhood. The metaphysical drama of the sacrifice of the father emphasizes the mythological dimension of the grouping; the disproportionate, not-to-scale size of the hand with which the woman detains the horse—or rather, soothes it, unafraid, as if it were the family pet—marks the fictional pact that confirms the mythical plot. This extraordinary mutation signals the passage from the prosaic world to a mythical one by delimiting the change in scale of the real; it becomes a sign of a fiction elaborated through contact between the human and the totemic animal.

On the other hand, childhood is the place that history has not yet reached—history being that place in which subjects are responsible for their actions. Maternity is the other iconic figure of universal art that posits a primordial world put at risk, and thus a mother and her son are the horse's natural interlocutors; there is a natural innocence that unites them. The animal, by definition, exists without human action, without sin, without the fall in history. Like Maternity, the animal is pure innocence, the natural state of an origin that has not stopped re-creating itself. The animal is only animality, that is, pure present that does not believe in its own subjection, which it rejects with its very presence.

The woman and the young man bring with them calm, assuaging respite. And curiosity. For something has happened, an event whose nature we do not know but whose uncertain consequences are on display and posit, perhaps, the chance of a more auspicious new beginning.

Leída en su contexto, la instalación pone en cuestión las bases del espacio institucional en que se despliega, entendidas aquí como ideología dominante, en tanto el esquema de La Biennale di Venezia hereda y perpetúa la tradición de las Exposiciones Universales del siglo XIX, en las que el Occidente europeo validaba sus triunfos sobre “lo otro”. En un ámbito de captura, dominio y estetización de la naturaleza, y de postulación de una segunda naturaleza –como lo es una Bienal Internacional de Arte Contemporáneo–, la obra de Fontes adquiere un estatuto complejo, en tanto no concede a la noción misma de naturaleza –y, por ende, a la cultura– más que cierta literalidad instrumental.

La arquitectura del pabellón fue el modelo y antecedente que Inglaterra expandiera por todo el planeta, a partir de la Revolución Industrial, a través del tendido de las estaciones ferroviarias, hecho que habla a las claras del desplazamiento civilizatorio y normalizador que la máquina a vapor implicó para el orbe, con la implantación universal del capitalismo en reemplazo de la cultura del caballo. Sugestivamente, se trata de un desplazamiento análogo al que la economía actual ejerce sobre el circuito del arte y, por ende, sobre gran parte de las producciones artísticas contemporáneas.

La escala y la disposición de los objetos escultóricos en el enorme pabellón –partes fundamentales e indisociables de la obra– permiten recorrerla, obtener múltiples puntos de vista y sumergirse en un universo plástico y poético que propone una experiencia sensible que va más allá de las interpretaciones. Perforando los relatos que la fundan, sus citas y sus referencias, *El problema del caballo* vuelve la escena universal y polisémica.

19

Read in its context, the installation questions the basis of the institutional space in which it unfolds—that basis understood here as dominant ideology, in as much as the structure of La Biennale di Venezia inherits and perpetuates the tradition of the nineteenth-century World's Fairs in which the European West justified its triumphs over “the other.” In a realm of the capture, dominion, and aestheticization of nature and of the suggestion of a second nature—such as that of an International Biennial of Contemporary Art—Fontes's work acquires a complex status, as it allows the very notion of nature, and therefore of culture, to retain only a certain instrumental literalness.

The architecture of the pavilion was the model and forerunner that England would expand upon, during the Industrial Revolution, through the construction of railway stations all across the planet—a fact that speaks loudly of the civilizing and normalizing displacement effected by the steam engine across the globe, with the universal implantation of capitalism replacing the culture of the horse. A displacement suggestively analogous to the displacement that the economy currently effects on the circulation of art, and thus on a large part of contemporary art production.

The scale and arrangement of the sculptural objects in the enormous pavilion—a fundamental and inextricable aspect of the work—allow us to traverse it, to obtain multiple viewpoints, and to submerge ourselves in a plastic and poetic universe that proposes a sensory experience beyond interpretation. Puncturing the narratives, citations, and references that form its foundation, *The Horse Problem* creates a polysemic and universal scene.

ALDO TERNAVASIO UNA VASTA LUZ ANIMAL CRUZANDO LA FRONTERA DE LAS SOMBRA

ALDO TERNAVASIO A VAST ANIMAL LIGHT CROSSING THE FRONTIER OF SHADOWS

Louis Joseph Daumas, monumento al General José de San Martín, 1862. Primera escultura ecuestre argentina, emplazada en el Campo de Marte, donde San Martín fundó el Regimiento de Granaderos a Caballo. Foto: Graciela Díaz



Louis Joseph Daumas, monumento a General José de San Martín, 1862. First equestrian statue of Argentina, placed at Campo de Marte, where San Martín founded the The Regiment of Mounted Grenadiers. Photo: Graciela Díaz

Quizás lo primero que cautiva de esta instalación es su profunda sensibilidad escénica. Escénica, no escenográfica. Pero ninguna escena es sólo *una* escena. Y, además, se trata de algo más bien cinematográfico. En cualquier caso, no teatral. Y hay una sensibilidad así, creo, al menos por dos razones. Porque la escena de *El problema del caballo* no deja de referirse a lo que está fuera de ella. El campo (artístico) y el fuera de campo, tal como los monta Fontes en su obra, no dejan de conectarse entre sí: el lazo que atrapa lo no visible en lo visible no se deja disolver. Pero también, *esta mise-en-scène* remite a lo cinematográfico debido a las complejas operaciones temporales que se producen dentro de ella. El tiempo en la instalación de Fontes se divide haciendo que cohabiten en ella un presente actual y uno virtual. El pasado plegándose en el presente, el presente desplegando su virtualidad. Lo no visible se monta en lo visible, lo virtual se coaliga con lo actual. La acción que activa la vuelta del fuera de campo es la investigación sobre el edificio del Pabellón Argentino en la Bienal y sobre la pintura de Della Valle. El dispositivo que coaliga lo actual y lo virtual concierne a la especularidad de las escenas en la instalación y a cierta dramaturgia de las miradas que escapan de ella. Más de una escena, más de una lógica temporal en y entre cada una de ellas.

Lazos. Lugares fuera de escena

El carácter específico que asume la investigación histórica tal como la desarrolla Fontes en su proyecto hace aparecer en el bloque espacial un fuera de campo temporal. Como una suerte de *flashback* arquitectónico,

21

Perhaps the most immediately striking thing about the installation is its profound dramatic sensibility. Dramatic, but not stagey. No scene is just one scene. There is instead something cinematographic about it. Not theatrical, in any case. And this sensibility exists, I think, for at least two reasons. Because the scene of *The Horse Problem* never ceases to allude to what is outside of it. The on-camera (artistic) action and the off-camera action, as it were, as Fontes constructs them in her work, are continually interconnected: the link that captures in the visible that which is not visible refuses to dissolve. But also, this *mise-en-scène* is suggestive of cinematography due to the complex temporal operations produced within it. The time of Fontes's installation is divided so that both an actual and a virtual present reside in it. The past folding up into the present, the present unfolding its virtuality. What is not visible is assembled in the visible; the virtual aligns itself with the actual. The move that activates the return of that off-camera action is the inquiry into the Argentinian Pavilion building and into Della Valle's painting. The mechanism that aligns the actual and the virtual has to do with the specularity of the scenes in the installation and with a certain dramatics in those gazes that emanate from it. Multiple scenes, more than one temporal logic in and among them.

Ties: Places Beyond the Scene

The specific character of this historic inquiry as carried out by Fontes brings into view in the spatial realm a temporal "off-camera." Creating a sort of architectural

Fontes activa lo no visible del espacio como una presencia fuera de campo que desoculta la trama de relaciones sociales y políticas sedimentadas en el lugar. En la escena de *El problema del caballo* las capas de pasados se enhebran con múltiples puntas de presente. En ella, toda presencia contacta una ausencia, toda ausencia prolonga una presencia. La instalación, como en una reacción en cadena multiplica las escenas enlazadas. Instala en el espacio la especificidad del lugar. Comienza así un montaje reverberante de espacios, tiempos y lugares. La escena del arte y el turismo global. La escena decimonónica de las exposiciones universales. La escena veneciana como antigua potencia mercantil-militar. La escena del edificio en tanto antigua fábrica de armas para la empresa colonial. La escena del pabellón argentino en Venecia. La escena del envío argentino a la Exposición Universal de Chicago en 1892 encomendado a Della Valle. La escena de la "conquista del desierto" y su bárbara expansión de la frontera civilizada. La escena del exterminio de los pueblos originarios, de la consolidación de la oligarquía agropecuaria y de sus instituciones. La escena del relato de la nación en la literatura y en la pintura. La escena de *La Cautiva* y la de *El matadero* de Echeverría. Y también, las escenas femeninas y la animal, escenas de cuerpos y sus afectos. Un ominoso montaje de voces silenciadas y de cuerpos masacrados a fuerza de ficciones de fundación e imaginarios identitarios. Es esta viscosa sustancia moral que impregna el lugar de la instalación lo que el montaje de escenas hace ver. Y es, justamente, lo que el descomunal caballo corcoveante, entrampado en su propio terror, quiere quitarse de encima sin lograrlo. ¿Una alegoría de la historia en la era del capitalismo gore desbocado? Sin dudas. No obstante, esto no es más que un punto de partida. Si hay una alegoría en *El problema del caballo* es fundamentalmente una alegoría por

venir. Porque con su obra Fontes siempre encuentra lo que hay de retorno en toda espera que importe. El peso del pasado, en ella, nunca escapa a la fuerza del porvenir.

Contacto. Escenas de la vida anómala

La puesta en escena hace convivir la máxima intensidad dramática —que por definición, siempre implica una amenaza a la duración—, con otra intensidad, contraria a la primera, procedente de la duración del tiempo detenido. Es la propia materialidad dramática y su dinámica fluida lo que extrema el carácter a su vez inmóvil del conjunto. Los primeros interrogantes se imponen: ¿los personajes humanos están fuera o dentro de ese tiempo detenido? ¿Es la cautiva quien ha detenido el tiempo? ¿Es el niño? ¿Son ambos? ¿Están ellos también paralizados? ¿Es la escultura la que los ha inmovilizado o se trata de esculturas inmóviles de una escena también inmóvil, cautiva de la inmovilidad?

En la mano anómala, la mano fuera de escala de la mujer está una de las claves. Nos indica que dos mundos separados han entrado en contacto. Mundos con escalas temporales diferentes. Uno concentrado en el instante, rodeado por otro descentrado de la historia. Es lo que se ve tanto como lo que se siente. La mujer toca al caballo en una zona en la que éste no puede ver. Y al tocarlo, cierra los ojos ensimismada. El punto ciego del caballo aparece como una zona de anomalía y al mismo tiempo como el secreto del punto de vista que organiza la escena. Se dice que sólo quien posee la confianza sin reservas de un caballo puede tocarlo en su punto ciego sin hacerlo retroceder. ¿Cómo pensar esa confianza? ¿Reconocimiento, domesticación, amansamiento, amistad, servidumbre, empatía, alianza? ¿Solidaridad? El animal de presa y la

22

23

flashback, Fontes activates what is not visible about the space as an off-camera presence that reveals the knot of social and political relations sedimented in the site. In the *Horse Problem* scene, the layers of pasts are entangled with multiple faces of the present. In it, every presence comes into contact with an absence, each absence prolongs a presence. The installation, like a chain reaction, multiplies the intertwined scenes. It installs in the space the specificity of the place. Thus begins a reverberating montage of spaces, times, and places. The art scene and global tourism. The nineteenth-century scene of the World's Fairs. The scene of Venice as a former mercantile-military power. The scene of the building as a former arms factory for the colonial enterprise. The scene of the Argentinian Pavilion in Venice. The scene of Della Valle's Argentinian contribution to the 1892 Chicago World's Fair. The scene of the "Conquest of the Desert" and its barbaric expansion of the civilized frontier. The scene of the extermination of native peoples, of the consolidation of the agriculturally based oligarchy and its institutions. The scene of the national narrative in literature and painting. The scene of *La Cautiva* and that of *El matadero* by Echeverría. And also, the feminine and animal scenes, scenes of bodies and their affects. An ominous montage of voices silenced and bodies massacred by means of founding fictions and identitarian imaginaries. It is this viscous moral substance that permeates the site of the installation that the montage of scenes brings into view. And is it precisely what the colossal horse, trapped in its own terror, wants, fruitlessly, to buck off. An allegory of history in the era of "gore capitalism" run amok? Without a doubt. And yet, this is no more than a point of departure. If *The Horse Problem* contains an allegory, it is fundamentally an allegory to come.

Because with her work, Fontes always finds the element of return in any waiting that matters. The weight of the past contained there never escapes the force of the future.

Contact: Scenes of Anomalous Life

The set-up makes it so that maximum dramatic intensity—which by definition always implies a threat to duration—coexists with another intensity, contrary to the former and proceeding from the duration of stopped time. It is dramatic materiality itself, and its fluid nature, that heightens the in turn immobile character of the ensemble. The first questions crop up: Are the human characters inside or outside of this stopped time? Is the captive the one who has stopped it? Is it the little boy? Both of them? Are they also paralyzed? Is it the sculpture that has immobilized them, or are these immobile sculptures in an also immobile scene, held captive by immobility?

In the anomalous hand, the not-to-scale hand of the woman, we find one of the keys. It suggests to us that two separate worlds have come into contact. Worlds with different temporal scales. One centered on the instant, surrounded by another that is decentered from history. It is what is seen as much as what is felt. The woman touches the horse in an area where it cannot see. And upon touching it, she closes her eyes, lost in herself. The blind spot of the horse appears as a zone of anomaly and at the same time as the secret to the point of view that organizes the scene. It is said that only those who have the unconditional trust of a horse can touch its blind spot without making it recoil. How might we think about that trust? Recognition, domestication, tameness, friendship, servitude, empathy, alliance? Solidarity? The animal of prey and the captive women, preyed upon, have perhaps managed to recognize one another in an existen-

mujer-presa quizás han logrado reconocerse en una resonancia existencial que aún no podemos asimilar. Es lo que *El problema del caballo* habrá podido resolver con la vuelta del tiempo de la historia. Fontes encuentra en la cautiva y en todo lo que hay de alianza en su gesto, el pasaje hacia un camino posible para ese retorno.

Pero el punto ciego del caballo nos lanza una coz metafísica: es, en definitiva, el punto ciego del ser. Aquí todas las alegorías vacilan. Los sentidos se mezclan hasta disolverse unos en otros. ¿Será ese, finalmente, el problema del caballo? El problema que tiene él pero también el que él nos formula a nosotros, mamíferos vacilantes autodivergentes. A fin de cuentas, la escena propuesta por Fontes es la escena del problema de las especularidades. La extrañeza de la mano fuera de escala es también el registro corporal de la extrañeza del mundo en el que el tiempo corcovea. Su no especularidad. “Tú eres absolutamente extraño —constata Jean-Luc Nancy—, porque el mundo comienza a su vez en ti”. Este es el secreto que nos entrega la cautiva de Fontes: ni del todo mundo ni del todo cuerpo, este animal corcovea en ti, esta cautiva ya es cautiva en ti. De anomalía en anomalía, el devenir-cautiva de la obra de Fontes se yergue ante el *homo corcoveante*, mientras él, cautivo de su fuerza, alucina las sombras del devenir-malón con el que toda nación petrificada nos amenaza. Una vez más, lo que cuenta aquí es lo que no se deja captar como puro reflejo ni como pura reflexión. La sombra del caballo de Turín ronda al arsenal.

Darse tiempo. La vuelta de una historia cautiva

Pero un segundo punto de vista organiza otra escena. Desde la perspectiva del niño, lo que amenaza al caballo, esa anamorfosis de su propia naturaleza invertida, no es más

que la intensidad de un insistente misterio. No es seguro que comprenda la escena. Se podría pensar que este niño, “que puede ser un hijo” —dice Fontes en la memoria conceptual del proyecto—, casi se encuentra fuera de escena o más aún, casi en otra escena, casi en otro lugar, en otro tiempo o en otra realidad. ¿Es el acto de la cautiva lo que le da al niño el tiempo necesario para comprender la virtualidad de la escena? Sea como sea, parece perplejo. Intenta descifrar algo que no logra comprender tal vez porque no puede ver la escena completa. ¿Por qué? Porque ya es demasiado tarde para ello, o tal vez, porque a la historia sólo se llega demasiado prematuramente. Pero una vez más, entre estas dos escenas, la de la cautiva y la del niño, hay algo cinematográfico. Si consideramos cierta dramaturgia de las miradas, advertimos que sólo la del espectador puede enlazarlas coaligándolas, montarlas. **La virtualidad de la sombra y la del movimiento detenido formulan un interrogante sobre la cohabitación de estas escenas. ¿Se trata de algo análogo a lo que Deleuze en sus *Estudios sobre cine* denominó imagen-tiempo? ¿De la coalescencia entre una imagen actual del caballo y su imagen virtual?** Es conocida la tesis bergsoniana a la que apela Deleuze. En la génesis de la memoria y del tiempo histórico (añadirá Paolo Virno) se encuentra la duplicación de lo real en una imagen actual que pasa y otra virtual que queda como materia de la memoria. Vistas así las cosas, la relación entre los dos caballos podría no apuntar solamente a un círculo vicioso en el que el temor virtual se retroalimente al infinito generando su propia amenaza actual como profecía autocomplida. Es cierto que en primera instancia es la propia naturaleza del caballo lo que parece amenazarlo. Aún así, podría haber algo más. Podría tratarse también de la aparición traumática de otro umbral. El atemorizantemente umbral en el que el mundo se hace doble.

24

tial resonance that we cannot yet assimilate. This is what *The Horse Problem* will have been able to resolve with the return of the time of history. In the captive woman and in all that there is of alliance in her gesture, Fontes finds the passage toward a possible path for that return.

But the horse's blind spot lets fly a metaphysical kick: it is, definitively, the blind spot of being. Here, all of the allegories waver. The senses mix together to the point of dissolution. Is that to be, finally, the horse's problem? The problem that the horse has but also the problem that it formulates for us, wavering, vacillating, self-diverging mammals? In the end, the scene Fontes proposes is the scene of the problem of specularities. The strangeness of the not-to-scale hand also registers corporally the strangeness of the world in which time bucks wildly. Its non-specularity. “You are absolutely strange,” confirms Jean-Luc Nancy, “because the world begins in its turn with you.” That is the secret that Fontes's captive turns over to us: not of every world, nor of every body, this animal bucks in you, this captive is already captive in you. From anomaly to anomaly, the becoming-captive of Fontes's work stands erect before *homo corcoveante*, the bucking man, while he, captive to her force, hallucinates the shadows of the becoming-malón with which all petrified nations threaten us. Once again, what counts here is that which cannot be captured as a pure reflex nor as a pure reflection. The shadow of the horse of Turin circles the arsenal.

Making Time: The Return of a Captive History

But a second point of view organizes another scene. From the perspective of the boy, what threatens the horse, that anamorphosis of its own inverted nature, is noth-

25

ing more than the intensity of an insistent mystery. It is not certain that he comprehends the scene. One might think that this boy—“who could be a son,” says Fontes in her conceptual statement on the project—finds himself nearly outside of the scene, or even, nearly in another scene, almost in another place, another time, or another reality. Is it the captive's act that gives the boy the time necessary to comprehend the virtuality of the scene? Whatever the case may be, he seems perplexed. He tries to make out something that he cannot comprehend perhaps because he cannot see the entire scene. Why? Because it is already too late for that, or perhaps because one only arrives at history prematurely. But once again, between these two scenes, that of the captive and that of the boy, there is something cinematographic. If we consider a certain dramatics of the gazes, we notice that only that of the viewer is able to tie them together, aligning them, structuring them. The virtuality of the shadow and the virtuality of the paused movement formulate a question about what resides together in these scenes. Is this cohabitation analogous to what Deleuze in his *Cinema II* called the time-image? Is it a question of the coalescing of an actual image of the horse and its virtual image? The Bergsonian thesis that Deleuze turns to is well known. At the genesis of memory and historic time (Paolo Virno will add), we find the duplication of the real in an actual image that moves on and a virtual one that remains as the stuff of memory. Thus, the relation between the two horses need not only point to a vicious cycle in which virtual fear enters an infinite feedback loop, generating its own actual threat in the form of a self-fulfilled prophecy. It is true that in the first place it is the horse's own nature that seems to threaten it. Even so, there might be something more. There might also be the trauma of another

En una experiencia análoga a la del *déjà vu* repentinamente advertimos el secreto precio que debemos pagar para entrar en contacto con la fuerza de la Historia y sus corveos: hay que creer en el mundo tal cual es, a pesar de su delicuescencia, a pesar de que no cesa de desdoblarse en infinitas imágenes-mundo. Hay que creer en la mano anómala del tiempo tocando el punto ciego de la historia. Hay que dejar que el mundo nos toque en el punto ciego de nuestras vidas. ¿No procede la perplejidad del chico, del asombro frente a un tiempo histórico que parece detenido? Porque en rigor, somos nosotros los que vemos desde su punto ciego: hay un tercer punto de vista, el de la luz excentrica que proyecta la sombra del caballo virtual. Ese punto de proyección, el punto desde el que la realidad y su sombra coinciden, es el punto cautivante de la mirada autoral que, a su vez, construye el lugar desde donde mirará el espectador. Lugar no sólo, o no tanto geométrico sino en todo caso afectivo-ideológico. Y tal lugar, desde luego, concierne a todas las dimensiones políticas que los afectos son capaces de implicar. La sombra del caballo es, al fin, la sombra que proyecta nuestra propia mirada alumbrada por la inerme luz animal.

Pero si es necesario montar las dos escenas y no suponerlas una, es porque el tiempo no se ha detenido. Y aunque la historia se nos presente como un paisaje de acontecimientos perfectamente inmóviles, como si cada instante fuese un momento plenamente concluido, el tiempo aún está ahí. El saber no sabido que Fontes extrae de *La vuelta del malón* es certero: nada concluye definitivamente. La lógica artística, espejándolo, confronta cierto sentido común histórico. Sólo la sensibilidad respecto del presente habrá permitido comprender el pasado. Nada libera al presente si no libera al pasado. Reconstruir un retrato para que reaparezca una presencia en la ausencia.

26

threshold that looms. The terrifying threshold on which the world becomes double. In an experience like that of *déjà vu*, we suddenly notice the secret price we must pay to come in contact with the force of History and its bucking movements: we must believe in the world just as it is, in spite of its delicescence, in spite of its unceasing unfolding into infinite world-images. We must believe in the anomalous hand of time touching the blind spot of history. We must let the world touch us in the blind spot of our lives. Does the boy's perplexity not arise from his astonishment in the face of a historical time that seems to have stopped? Because, strictly speaking, we are the ones who see from his blind spot: there is a third point of view, that of the excentric light that projects the shadow of the virtual horse. That point of projection, the point from which reality and its shadow coincide, is the captivating point of the authorial gaze, which, in turn, constructs the place from which the viewer will look. A place that is not only, or not merely, geometric but rather also affective and ideological. And such a place has to do, of course, with all of the political dimensions that affect is capable of implicating. The horse's shadow is, in the end, the shadow that our own gaze projects lit up by the defenseless animal light.

But if it is necessary to set up the two scenes and not assume them to be one, it is because time has not stopped. And though history presents itself as a landscape of perfectly immobile events, as though each instant were a fully concluded moment, time is still there. The unknown knowledge that Fontes extracts from *La vuelta del malón* is quite right: nothing ends definitively. Artistic logic, in mirroring a certain historic common sense, confronts it. Only sensibility with respect to the present will allow us to understand the past. Nothing frees the present if it does not free the past.

Deconstruir una ausencia para desocultar una presencia ausente. Pero en este caso, ¿una presencia de qué?

Fragments of an Ominous Becoming

Si el *Problema del caballo* es político es porque también es poético. Y si hay en él algo más que una alegoría, es porque, para Fontes, el problema político primero es biopolítico y el poético, biopoético. La mano de la mujer cambia de escala porque su cuerpo se prolonga hacia lo animal sin alcanzarlo plenamente. De la misma manera, el cuerpo autoral se prolonga en el animal histórico sin incorporarlo plenamente. El cuerpo de obra, advertido de la ceguera que funda esa fuerza animal que corvea en la mirada del espectador, se prolonga hacia su cuerpo adoptando la forma de un afecto fuera de escala. Afectos fuera de escala porque ya no se dejan definir por el dispositivo político que los captura ni en la oposición entre arte y vida ni en la oposición entre lo sensorial y lo conceptual.

Un cuerpo humano, lo sabemos, nunca está plenamente cautivo de su biología. Sin embargo, en el cuadro que las sociedades de control contemporáneas encargan a la ciencia, los cuerpos vuelven en malón con una política bioafectiva cautiva. Entonces, —parece intuir Fontes—, se trata de formular una insospechada alianza entre, por un lado, cierta belleza arrebatada que el mundo del capitalismo afectivo cree haber perdido y, por otro lado, cierta fuerza expectante de nuestros cuerpos, —cuerpos demasiado humanos—, destinados a llegar siempre prematuramente a ese mundo hipercontrolado. Peter Sloterdijk insiste en el hecho de que los humanos son el animal cautivo de ese nacer prematuramente. En esta cuestión

27

Reconstructing a portrait so that a presence reappears in the absence. Deconstructing an absence to reveal an absent presence. But in that case, the presence of what?

Fragments of an Ominous Becoming

If *The Horse Problem* is political, it is because it is also poetic. And if there is something in it that exceeds allegory, it is because for Fontes, the political problem is firstly biopolitical, and the poetic problem, biopoetic. The woman's hand changes scale because her body extends itself toward the animal without fully reaching it. Similarly, the authorial body extends itself in the historic animal without fully incorporating it. The acting body, warned of the blindness that is established by this animal that bucks under the gaze of the viewer, extends itself toward its body taking on the form of an affect that is not to scale. Such affects are not to scale because they no longer allow themselves to be defined by the political mechanism that captures them nor through the opposition between art and life or the opposition between the sensorial and the conceptual.

A human body, as we know, is never fully the captive of its biology. However, in the framework that contemporary societies of control give to science, bodies make a surprise attack with a captive bioaffective politics. Thus, as Fontes seems to intuit, it is a question of formulating an unsuspected alliance between, on the one hand, a certain vehement beauty that the world of affective capitalism thinks it has lost, and, on the other, a certain expectant force possessed by our bodies—our too-human bodies—destined to always arrive prematurely at that hyper-controlled world. Peter Sloterdijk insists that humans are the captive animal of that premature birth. On that genetic question, he writes:

genética, "se lleva a cabo la revolución antropogénica: el estallido que hace añicos el nacimiento biológico y lo convierte en el acto de llegar-al-mundo. [...] Aún se podría ir más allá y designar al hombre como el ser que ha fracasado en su ser animal y en su mantenerse animal". [...] "Sólo en unas cuantas ocasiones se ha rasgado el velo de silencio de los filósofos acerca de la casa, el hombre y el animal como complejo biopolítico".

El texto de Sloterdijk, —que en alguna ocasión Fontes parafrasea—, ya tiene casi veinte años y en todo este tiempo aquel velo ha sido rasgado más de una vez. Por la filosofía, pero aún más por el arte. No obstante ese silencio permanece. La escala monumental del caballo de Fontes nos da la proporción afectiva de la fuerza de semejante silencio. El caballo es descomunal porque lo común siempre se pierde en el desierto en el que el poder mata y la fuerza cautiva. Los fragmentos hacen sombra. Es el silencio del devenir-bárbaro del mundo, del devenir-animal de los cuerpos y del devenir-cautiva de la belleza. Es el silencio, en suma, del devenir-caballo del tiempo en que vivimos, de ese amenazante "devenir-negro" al que Achille Mbembe se refiere cuando nos advierte que en el neoliberalismo "todos somos negros en potencia". Y es a este devenir, inmovilizado provisoriamente por Fontes, a lo que *El problema del caballo* no deja de arrojar luz. Según Roberto Espósito, "lo que se perfila en la figura del "devenir-animal", ya por fuera de la silueta fatal de la persona, y por ende también de la cosa, no es sólo la liberación del interdicto fundamental de nuestro tiempo [el que separa lo animal de lo humano]: es también la remisión a esa reunificación entre forma y fuerza, modalidad y sustancia, *bios* y *zoé*, siempre prometida, pero en realidad nunca experimentada".

28

"This led to an anthropogenetic revolution—the transformation of biological birth into the act of coming into the world. [...] We could even go so far as to suggest that man is the being in which being an animal is separate from remaining an animal. [...] Only in a few places is the veil of philosophical silence about man, the house, and animals as a biopolitical unity lifted."

Sloterdijk's text—which Fontes paraphrases on occasion—is already nearly twenty years old, and in that time, the veil has been lifted more than once. By philosophy, but even more so by art. However, the silence remains. The monumental scale of Fontes's horse instructs us as to the affective proportion of the force of such a silence. The horse is enormous because the common is always lost in the desert where power kills and force takes captives. The fragments cast a shadow. It is the silence of the becoming-barbaric of the world, of the becoming-animal of bodies, and of the becoming-captive of beauty. It is the silence, in short, of becoming-horse in the time we live in, of that threatening "becoming-black" that Achille Mbembe refers to when warning us that under neoliberalism "we are all potentially black." And it is that becoming, provisionally immobilized by Fontes, that *The Horse Problem* ceaselessly casts light on. According to Roberto Espósito, "what takes form from this perspective [of becoming-animal], now standing outside the fateful silhouette of the person (and thus also of the thing), is more than freedom from the fundamental interdiction of our time [which separates the human from the animal]. It is also our signpost for the reuniting of form and force, mode and substance, *bios* and *zoe*—which has always been promised but never truly experienced until now."

Finale. Una belleza furtiva nos alcanza

De todos modos, quizás no siempre. Quizás esa remisión sea, en *El problema del caballo*, lo que experimenta el espectador en esa mano anómala que Fontes hace apoyar al arte sobre el punto ciego de la Historia. Y es que si el ser animal ha fracasado, lo ha hecho a fuerza de obrar donde no debía haber obra. Esa fuerza, como un instinto de supervivencia liberado del superviviente, desborda al animal fracasado y se expande hacia una vida sin especie que ya no es ni individual, ni grupal, ni social. Une en la medida en que transforma, crea en la medida en que deja ser. Y lo hace a fuerza de inventar una memoria para los muertos desterrados, de reconocer la humanidad de todo otro deshumanizado y de conspirar con la belleza furtiva que aún asecha en el zoológico artístico contemporáneo. Claudia Fontes encontró en la belleza la materia verdaderamente insumisa del optimismo. Y junto a ella, la bestia especular, algo de paz.

29

Finale: A Furtive Beauty Reaches Us

In any case, perhaps not always. Perhaps that signpost in *The Horse Problem* is what the viewer experiences in that anomalous hand with which Fontes places Art on the blind spot of History. And if being an animal has failed, it has done so when forced to act where there should have been no action. That force, like a survival instinct loosed from a survivor, overruns the failed animal and expands toward a life without species that is no longer individual, group, or social life. It unites to the extent that it transforms, creates to the extent that it lets be. And it does so by means of inventing a memory for the banished dead, by recognizing the humanity of each dehumanized other, and by conspiring with the furtive beauty that still lurks in contemporary artistic zoo. Claudia Fontes found in beauty the truly unyielding stuff of optimism. And with it, the specular beast, some measure of peace.

GABRIEL GIORGI EL REVÉS ANIMAL: TRÁFICO Y ALIANZA

GABRIEL GIORGI

THE ANIMAL SIDE: TRAFFIC AND ALLIANCE

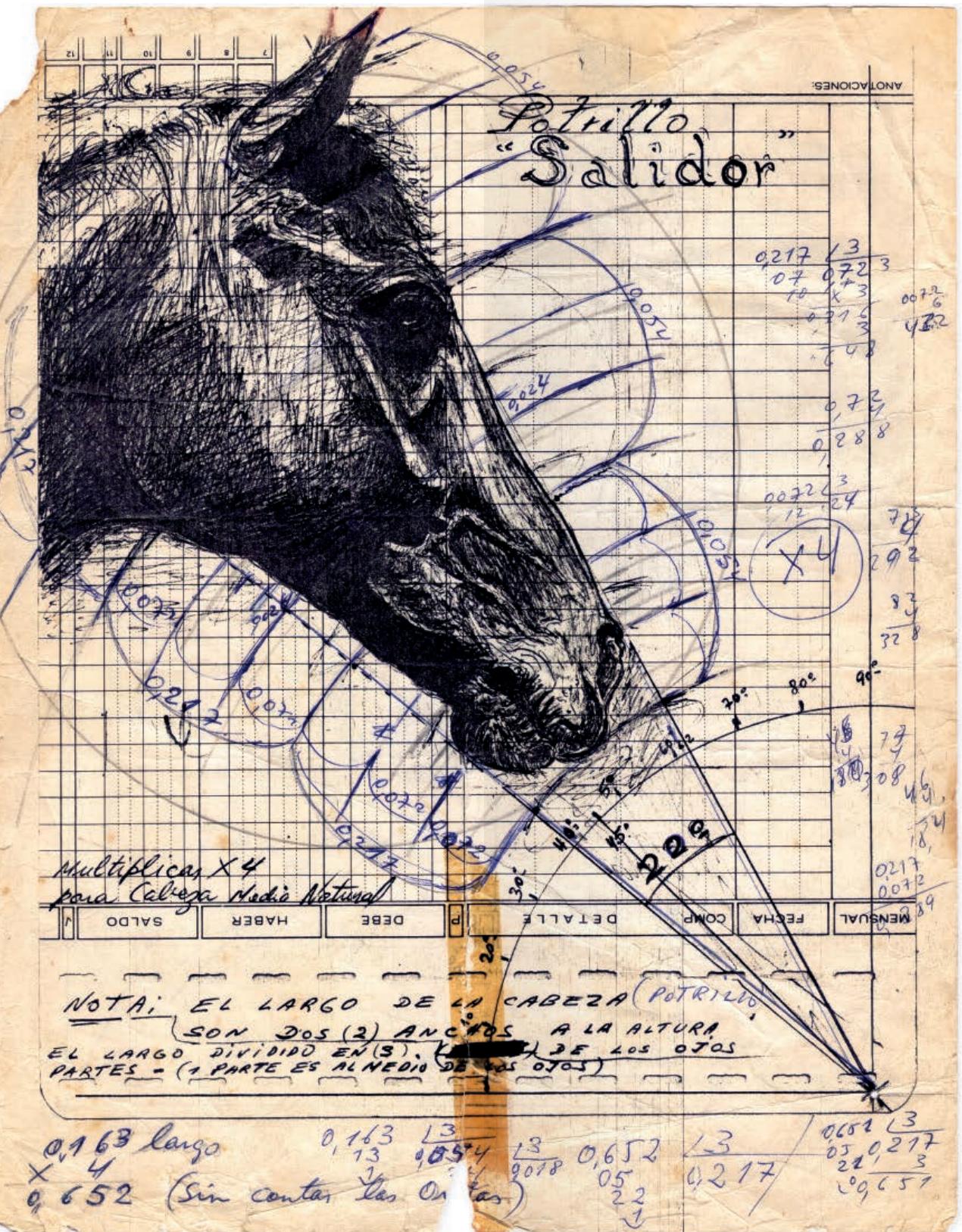
Héctor R. Díaz, boceto para
escultura de madera. Birome sobre
papel de contabilidad, circa 1981.
Gentileza Graciela Díaz.

1. Bailly, Jean-Christopher.
Le versant animal, Paris, Bayard,
2007.

1) *Pensar como un animal, junto a un animal*: El problema del caballo es antes que nada un problema del cuerpo, de los cuerpos. Un caballo en pánico, en una situación de encierro, ante una avalancha de piedras que lo está alcanzando. Una mujer apoya su mano sobre la cabeza del caballo, entre los ojos –su punto ciego–, intentando calmarlo, y su mano se agiganta. A distancia, un niño estudia algunas de las piedras. Una sombra que anticipa el movimiento del caballo se refleja en la pared: cuerpo espectral del corcoveo y del salto y la fuga. El caballo, capturado en un edificio donde el movimiento es casi imposible. Entre estos cuerpos presentes y ausentes, entre el tacto y la sombra, entre la fuga y el bloqueo, entre humano y animal, entre estas distintas formas de la presencia y del movimiento: allí sitúa nuestro cuerpo la instalación de Claudia Fontes, en el medio de la contigüidad entre el caballo y el problema, esto es, en el contorno mismo del pensamiento. Desde allí nos interpela: desde el caballo y las líneas de fuerza que se conjugan a partir de él. La instalación enmarca la pregunta por el pensamiento precisamente a partir del cuerpo, sus líneas de fuga, sus bloqueos y sus velocidades.

Jean Christopher Bailly señala que el movimiento animal –el confín de su constante distancia respecto de los humanos, y por lo tanto, su opacidad, su irreductibilidad a nuestras representaciones, nuestras fantasías, nuestros deseos y usos del cuerpo– es el movimiento mismo del pensamiento: el pensamiento que vuela, que se esconde, que corre y salta, que siempre va más allá.¹ *Le versant animal*, dice: el revés, el otro lado,

31



Héctor R. Díaz, sketch for
wood sculpture. Biro on
accounting paper, circa 1981.
Courtesy Graciela Díaz.

1. Bailly, Jean-Christopher.
Le versant animal, Paris: Bayard,
2007.

1) *Thinking with an animal, like an animal:* The horse problem is, above all, a problem of the body, of bodies. A panicked horse, trapped in a building and facing an avalanche of stones that is just about to reach it. A woman rests her hand on the horse's head between its eyes—its blind spot—trying to calm it, and her hand grows huge. In the distance, a little boy examines some of the stones. A shadow reflected on the wall suggests the horse's movement: a spectral body in the throes of bucking, jumping, and fleeing. And yet the horse is caught in a space where movement is nearly impossible. Between present and absent bodies, between touch and shadow, between flight and impasse, between human and animal—between various forms of presence and movement: it is there that Claudia Fontes's installation situates our body, along that line of contiguity between the horse and the problem. She interpellates us from there: the horse and the lines of force that ripple out from it. It is precisely the body and its lines of flight, its blockages and its speeds that come to frame the question of thought.

3657
Jean Christopher Bailly suggests that animal movement—that boundary marking the animal's constant distance with respect to humans, and therefore its opacity, irreducible as it is to our representations, our fantasies, our desires, and the uses we would make of its body—is the very movement of thought. Thought that flies, that hides itself, that runs and jumps, that always moves beyond.¹ *Le versant animal*, he says: the reverse side, the other side, the side that always recedes into the distance, that we can never entirely know and

el lado que siempre retrocede, que nunca podemos conocer ni controlar del todo, eso que permanece opaco, a pesar de los (frecuentemente criminales) esfuerzos de nuestras técnicas y nuestras rationalidades por dominarlo. Ese revés, que se anuncia en el movimiento y en la fuga animal, es, para Baily, el pensamiento, en su naturaleza irreducible a la representación, que busca siempre un nuevo límite, un nuevo umbral. Pensar, entonces, como creación de una línea de devenir –esto es, una salida– para el propio cuerpo; pensar para que el cuerpo encuentre y abra nuevas posibilidades de vida, precisamente allí donde, como aquí, no hay salidas evidentes o dadas. Pensar como piensan los cuerpos: como un animal. Allí situar el problema del caballo.

2) *Dos historias del caballo.* Creo que hay dos marcos generales desde los cuales se formula el problema de este caballo. Por un lado, *ha perdido la naturaleza*: aquí no hay referencias a hábitats, a configuraciones de pertenencia entre caballo y el medio ambiente. Aquí la naturaleza parece estar *en desmontaje*: las piedras de un derrumbe amenazan aplastar al caballo; eso es lo que queda de todo espacio natural; lo que viene de la naturaleza parecen ser esos restos, esos movimientos sísmicos que, en lugar de ofrecerle un hábitat, una protección, lo ponen en peligro. El caballo no tiene aquello que podríamos imaginar como su "medio": es un caballo sin mundo propio, al que le han quitado el mundo. Ese mundo perdido es el de las distintas modulaciones de lo que, al menos desde el siglo XVIII, llamamos "naturaleza", universo en el cual la vida animal se hacía inteligible. En su velocidad, el caballo ha atravesado los mundos que la modernidad había conjugado para él, entre lo salvaje y lo domesticado, y ha

2. Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital.* London, Verso, 2015.

entrado, podríamos decir, en el *capitaloceno*:² pertenece al mundo en el que la explotación del capital ha dejado su huella irreversible, definitoria, transformadora, de escala geológica, sobre el horizonte que llamaba "lo natural": este caballo responde, en su huida, su vértigo, su corcoveo violento, a ese nuevo universo; lo está pensando.

Al mismo tiempo, el caballo que ha perdido el "mundo natural" está atrapado en un edificio que es el resultado de su propia explotación y de su agenciamiento en la máquina del capital. La *Sala d'Armi* del Arsenal de Venecia (donde se aloja el envío argentino) es el edificio donde se producían las municiones y los cañones para los barcos en el naciente capitalismo mediterráneo del siglo XVI y XVII, que se destinaban, en muchos casos, a las empresas de colonización global a partir de las cuales la modernidad occidental definió nociones y antagonismos en torno a "la naturaleza", "lo salvaje", "la civilización" y "lo humano". Es la configuración material de un ordenamiento emergente. Las condiciones y las formas del naciente capitalismo se encarnan en el pabellón mismo: la producción en serie, que de alguna manera anticipa la producción capitalista masiva; las líneas y flujos del orden colonial que resultará en el cierre de lo global; la transformación de materias –madera, hierro– que deben ser extraídas y transportadas para la fabricación de los barcos. El caballo queda agenciado en estos múltiples dispositivos, de cuyo encastramiento y tensión surge lo que llamamos capitalismo. El caballo, como dice Nicole Shukin respecto de la vida animal en general, está investido de las redes de explotación y producción que hacen posible el orden capitalista: *capital animal*, dice Shukin; el capital animado, impulsado, potenciado a partir de la energía que viene del cuerpo animal y donde el caballo es un protagonista inequívoco –no casualmente nuestra medida de energía de movimiento,

control, that which remains opaque, in spite of the (frequently criminal) efforts of our technologies and rationalities to master it. That reverse side, which makes itself known in animal movement and flight is, for Baily, thought: by nature irreducible to representation and always looking for a new limit, a new horizon. Thinking, then, as an animal, as the creation of a line of becoming—that is, a way out—for the body itself: thinking so that the body may find and open up new possibilities of life, just there where, as in this building, there are no obvious or given exists. In that thinking as bodies think, there we can situate the problem of the horse.

2) *Two histories of the horse.* There are two frames, I believe, through which to view the problem of this horse. On the one hand, *the horse has lost Nature*: here there are no references to habitats, to configurations of belonging between horse and environment; here, Nature seems to have been dismantled. The stones from the landslide that threaten to crush the horse are all that remain of a natural space. Those remains seem to be all that comes from Nature: those seismic movements that threaten a habitat rather than offering it protection. The horse does not have something we could imagine as its "environs": it is a horse without a world of its own, a horse that has been taken from its world. This lost world is that of the various modulations of what, at least since the 18th century, we have called "Nature": the universe in which animal life became legible. In all its swiftness, the horse has crossed the worlds that modernity had set out for it, between the wild and the tamed. It has entered, we might say, the *capitalocene*:² it belongs to the world in which capitalist exploitation has left its irreversible, defining, and transformative mark, on a geological

2. Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital.* London: Verso, 2015.

scale, on that domain that it called "natural." This horse responds, in its flight, its frenzy, its violent bucking, to that new universe: it is thinking it through.

On the other hand, this horse that has lost its "natural world" is trapped in a building that is the result of its own exploitation and of its incorporation into the machine of capital. The *Sala d'Armi* of the Arsenal in Venice (where the Argentinian contribution is housed) is the building where munitions and cannons were produced for ships in the nascent Mediterranean capitalism of the 16th and 17th centuries, destined, in many cases, for the businesses of global colonization through which Western modernity defined those pivotal binaries of "nature," "civilization," "the wild," and "the human." The building is the material configuration of an emerging order. The conditions and forms of nascent capitalism are embodied in the pavilion itself: the "assembly-line" production that in a way anticipates capitalist mass production; the lines and flows of colonial order that will result in the closure of the global; the transformation of materials—wood, iron—that must be extracted and transported to build ships. The very thing that we call capitalism arises from those *dispositifs* in which the horse is tensely embedded. The horse, as Nicole Shukin says regarding animal life in general, contains the networks of exploitation and production that make the capitalist order possible. *Animal capital*, she calls it: that capital that is animated, driven, fortified by the energy that comes from the animal body. A form of capital in which the horse has a central role. It is no accident that our measure of moving energy, which undergirds what we call the "Industrial Revolution," is horsepower: a measure of the energy of production and circulation of materials and goods. Thus, we have the *Sala d'Armi* as a machine of emerging capitalism:

sobre la que descansa lo que llamamos "Revolución Industrial", son los "caballos de fuerza" (horse power), como medida de la energía de la producción y circulación de materias y bienes. La *Sala d'Armi*, entonces, como máquina del capitalismo emergente: el caballo de Fontes está atrapado ahí, en esa máquina cuya misma energía –horse power– contribuyó a construir. El problema del caballo, entonces, es también el problema de sus propios agenciamientos que lo condujeron a este momento de pánico, de tensión absoluta, sin salida evidente, *sin afuera*, y que es el edificio del capital que fue posible gracias al trabajo de los cuerpos como el suyo, a su docilidad y su capacidad para volverse funcional a los nuevos usos que el capital les reservaba.

Sin mundo natural "propio", y capturado en la máquina del capital: el problema del caballo es el de un momento histórico, un punto de inflexión en el cual tanto las retóricas clásicas de lo natural –el exterior de lo humano, la técnica, el saber– como las retóricas heredadas de la modernidad del capital –inseparable del progreso tecnológico y de cierta tradición humanista y antropocéntrica– han perdido su fuerza ordenadora sobre lo real. Este caballo no tiene naturaleza y ha dejado de ser funcional a los designios tecnoeconómicos del capital. Ése es su problema y también el nuestro: es un problema de los cuerpos en general, allí donde tanto el marco de la "naturaleza" como el del "progreso" han colapsado. La clave, lo central de la instalación de Fontes es que abre la mirada sobre esa inflexión histórica *a partir del / en torno al animal, y pensando como un animal*. Pensar una reconfiguración histórica –y, quién lo duda, política– de los cuerpos a partir del animal, conjugando desde ahí un tráfico de percepciones, afectos y sentidos: ésa es una de las apuestas decisivas de *El problema del caballo*.

34

Fontes's horse is trapped there, in that machine whose very energy—horsepower—it helped to build. The problem of the horse, then, is also the problem of its place in those assemblages that drove it to this moment of panic, this moment of absolute tension, with no clear way out, with, indeed, *no outside*. Its problem is that it is trapped in this pavilion that capital built thanks to the work of bodies like its own, their domestication, and their capacity to function in those new roles that capital set aside for them.

It is captured by the machine of capital and without its own natural world: the problem of the horse is that of a historical moment, a turning point in which classical rhetoric of the natural—as exterior to the human, to technology, to knowledge—as well as rhetoric inherited from the modernity of capital—inseparable from technological progress and from a certain humanist and anthropocentric tradition—have lost their organizing power over the real. That is its problem—and ours: it is a problem in general for all bodies, where the frameworks of both "nature" and "progress" have collapsed. Central to Fontes's installation is that it opens up our view of this historical shift *from and around the animal* and *by thinking like an animal*. To think about a historical—and, doubtless, political—reconfiguration of bodies through the animal, giving rise to a proliferation of perceptions, affects, and meanings: that is one of the crucial propositions of *The Horse Problem*.

3) *The human-animal alliance*. Fontes's horse, while dislocating the rhetoric of naturalness and modernity, also intervenes in a specifically Argentinian tradition, which it redirects toward new articulations. Angel Della Valle's *La vuelta del malón*

3) *La alianza humano-animal*. Al dislocar las retóricas de lo animal y lo moderno, el caballo de Fontes interviene de modo directo sobre una tradición específicamente argentina, a la que reenvía hacia nuevas gramáticas. *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle (1892), considerado el primer cuadro "genuinamente nacional", gira en torno al malón como encarnación de los ataques indígenas a la avanzada colonizadora en Argentina: una multitud de indios varones, con sus caballos, se cuestran a una mujer blanca ya objetos religiosos, dando cuenta de los impulsos a la vez sexuales e impiadosos de su presencia: es una representación a la vez sexualizada y racializada del bárbaro como figura de esa población inasimilable a los proyectos de modernización capitalista y su docilización forzosa de los cuerpos. El bárbaro –noción decisiva en el siglo XIX latinoamericano y hasta bien entrado el siglo XX– es la contracara de la civilización: su enemigo exacto y, consecuentemente, la justificación de toda violencia estatal. Es una figura hecha de marcas raciales –el indígena, el mestizo, las mezclas raciales inasimilables para la modernidad– y de una animalidad insistente, nunca del todo dominada, ancestral y atávica, que en el cuadro de Della Valle se despliega en caballos furiosos, semi salvajes, vertiginosos, que se fusionan con la fuerza irracional de sus jinetes. Demasiado cerca del animal, menos que humano: el bárbaro será el revés aritmético de una humanidad hecha de sueños europeos, blancos, que en el cuadro son secuestrados en el cuerpo níveo y erotizado de la cautiva, presa de un vértigo salvaje, animalesco y orgiástico.

El Estado argentino habría de resolver esa amenaza con lo que constituirá su primer genocidio: el exterminio indígena, llamado eufemísticamente "Campaña del Desierto" –exterminar para desertificar, podríamos decir– llevado a cabo hacia

35

(*The Return of the Indian Raid*) (1892), considered the first "genuinely national" painting, revolves around the *malón* as the incarnation of indigenous attacks on colonizing troops in Argentina. The painting depicts a multitude of Indian men, with their horses, who kidnap a white woman and seize religious objects—displaying their sexual and sacrilegious impulses. It is a simultaneously sexualized and racialized representation of the barbarian or savage as a figure of that population that could not be assimilated in the projects of capitalist modernization and its forced taming of bodies.

The barbarian—a crucial figure in Latin America in the 19th century and well into the 20th—is the other side of the coin of civilization: its exact enemy, and, consequently, the justification for all state violence. It is a figure made up of racial markers—indigenous, mestizo, racial mixes unassimilable in modernity—and of an insistent animality, ancestral and atavistic, never entirely brought under control, which in Della Valle's painting is manifested in the furious, half-wild, frenzied horses that fuse with the irrational physical power of their riders. Too close to the animal, less than human: the barbarian becomes the mathematical opposite of a humanity made up of white, European dreams, which in the painting are captured in the eroticized, snow-white body of the captive, fallen prey to this orgiastic, animalistic, and wild frenzy.

The Argentinian state countered this threat with what would constitute its first genocide: the indigenous extermination euphemistically called the "Conquest of the Desert"—exterminating to desertify, we might say—which, carried out around 1879, concluded a simultaneously economic and biopolitical process of modernizing the State. Della Valle's painting was to become a legitimating vision of this extermination, reminding us of the threat that the wild—its Indians, its horses—

1879 como culminación de un proceso de modernización del Estado a la vez económico y biopolítico. El cuadro de Della Valle será una visión legitimadora de ese exterminio, recordándonos la amenaza de lo salvaje –sus indios, sus caballos– para la modernización civilizatoria/capitalista en curso. No por casualidad el cuadro representó a la Argentina en la Exposición Universal de Chicago en 1892. Pintar la barbarie, volverla hecho estético para celebrar su eliminación como hecho histórico-político: eso exportaba la Argentina, así quería ser vista hacia fines del siglo XIX. La civilización triunfante que recuerda sus guerras y legitima sus masacres: ésta es la narrativa que la Argentina reconoce, en una de las primeras inflexiones de su modernidad, como su arte "genuinamente nacional".

El caballo de Claudia Fontes viene de esta narrativa. El vértigo de su pánico, el movimiento y la furia del corcoveo, las piedras que lo amenazan remiten –dice la misma Fontes– a la obra de Della Valle, que se tensa y se descentra al hacer gravitar su perspectiva mediante la figura del caballo. Centrándose en el animal, *pensando como y junto al animal*, la obra de Fontes desplaza la contraposición entre civilización y barbarie como matriz de los antagonismos políticos y culturales que atraviesan la modernidad argentina. En *El problema del caballo* no

Ilustración de "La Conquista del Desierto" sobre billete de cien pesos argentinos intervenido por usuario con el texto: "Los caballos le tienen miedo a dos cosas: todo lo que se mueve y todo lo que no se mueve". El billete conmemora el genocidio infligido sobre pueblos originarios a fines del siglo XIX en Argentina como un logro del Estado.



36

represented for ongoing civilizing/capitalist modernization. Not by accident, the painting represented Argentina in the 1892 Chicago World's Fair. Painting barbarism, making it an aesthetic fact to celebrate its elimination as a historical-political one: that was Argentina's export and how it wished to be seen toward the end of the 19th century. The triumphant civilization that recalls its wars and legitimates its massacres: that narrative is the one that Argentina recognizes, in one of the first turning points of its modernity, as "genuinely national" art.

Claudia Fontes's horse emerges from this narrative: its frenzied panic, the movement and fury of its bucking, and the stones that threaten it, recall—as Fontes herself says—Della Valle's work, which Fontes's installation strains and decenters, making the perspective shift through the horse. Centered around the horse, *thinking like and with the animal*, the work displaces the contrast between civilization and barbarism as the mold of the political and cultural binaries that run through Argentinian modernity. In *The Horse Problem*, it is not a question of determining if the "civilized" are actually "barbaric" or if, on the contrary, barbarism is a form of civilization—that is, it does not reproduce the cultural and political wars characteristic of a colonial modernity like the Argentinian one. Rather, the point of view of

se trata de determinar si los "civilizados" son los verdaderos "bárbaros" o si, al revés, la barbarie es una forma de civilización; esto es, la obra no reproduce las guerras culturales y políticas propias de una modernidad colonial como la argentina. El punto de vista del animal complica y descentra esa matriz y la abre a otras configuraciones. Se trata de un caballo que no se deja reducir a las alegorías a las que lo sometió la cultura: su problema es también el de la red de mecanismos formales a través de los cuales la cultura y el arte lo redujeron a un mero significado sin potencia propia. Aquí el caballo no es símbolo de una naturaleza prodiga, ni la alegoría de una vida salvaje indómita y bárbara: el corcoveo del caballo es también su exceso respecto de las retóricas culturales y estéticas que quisieron reducirlo a un cuerpo simbolizado. En ello, Fontes también encuentra una línea de salida para su práctica estética: *la alianza con el animal, la alianza humano-animal*, contra la reducción del animal a figura retórica y a significado dado, previsto. Aliarse con el animal contra la gramática colonial de una cultura que hizo del animal –y junto con él, de los indígenas, las mujeres, los otros de la civilización del capital– el objeto de sus violencias.

4) *El punto ciego*. Allí donde la obra de Fontes suspende las significaciones dadas, los lugares que la cultura argentina reservó para el caballo y sus agenciamientos económicos y políticos, allí donde desplaza los antagonismos (salvaje/domesticado, bárbaro/civilizado, natural/tecnológico, animal/humano), sin trascenderlos y a la vez sin refrendarlos, donde se revocan esas matrices, allí Fontes conjuga otra economía del sentido y otras líneas de alianza entre humano y animal. La mujer (algo clave: aquí no aparece la figura masculina, patriarcal, que la tradición había complementado con

Illustration of "The Conquest of the Desert" on a one hundred Argentine pesos banknote, with a legend written by user: "Horses are afraid of two things: everything that moves, and everything that does not move." The banknote commemorates the genocide committed against native indigenous people in Argentina at the end of XIX, as if it were an achievement of the State.

the animal decenters that mold, cracking it open to allow for new configurations. It is a horse that does not allow itself to be reduced to the allegories that culture subjected it to: its problem is also that of the network of formal mechanisms through which culture and art reduced it to a mere symbol without its own potential. Here the horse is not a symbol of a prodigal nature, nor the allegory of an untamed, wild, and barbaric life: the bucking of the horse is also its excess with respect to the cultural and aesthetic rhetoric that would have it reduced to a symbolized body. In this regard, Fontes also finds a way out for her aesthetic practice: *an alliance with the animal, the human-animal alliance*, against the reduction of the animal to rhetorical figure and given, expected symbol. Allying with the animal, against the colonial grammar of a culture that converted the animal—and along with it, indigenous people, women, the Others of capitalist civilization—into the object of its violence.

4) *Blind spot*. In those places where Fontes's work suspends given meanings, places that Argentinian culture had reserved for the horse and its economic and political assemblages, where her work displaces binaries (wild/tame, barbaric/civilized, natural/technological, animal/human) neither leaving them behind nor endorsing them, where these molds are laid aside—it is there that Fontes elaborates another economy of meaning and other lines of alliance between human and animal. The woman (it is important to note that here we do not have the masculine, patriarchal figure that traditionally has accompanied representations of the horse) rests her hand on the horse's head: just there, in that spot where the horse cannot see her, it receives the caress or gesture that may calm it. Interestingly, this line of affect—

37

la representación de los caballos) apoya su mano en la cabeza del caballo: allí donde el caballo no puede verla es donde recibe la caricia o el gesto que puede tranquilizarlo. Interesantemente, aquí la línea del afecto –eso que pasa entre cuerpos, eso irrepresentable y que se trafica a partir de un espaciamiento, una zona de relación, un agenciamiento nuevo– pasa por donde no se ve: donde se suspende la mirada, por el punto ciego. ¿Qué dicen ese punto y esa línea ciegos? Varias cosas. Dicen que el caballo no puede mantenerse a distancia, esto es, que la distancia que da la mirada, que le permite cierto control de la situación, del movimiento, de los ataques y la defensa, aquí no le funciona más; tiene que dejarse calmar por esa presencia y ese lazo que transurre "por debajo" de lo que puede figurar, imaginar, representar. Dicen, por lo tanto, que nuestros modo de mirar deben conjugarse no a partir de la mirada a distancia, que permite la ilusión del control y que nos inmuniza del contacto, sino a partir de una *mirada háptica*, un mirar que toca, que enlaza, que expande los umbrales de fricción, caricia y, también, eventualmente, violencia entre los cuerpos. Mirar, tocar: una matriz de lo estético que en la literatura del argentino Juan José Saer también se juega alrededor del gesto de tocar un caballo,³ y que aquí se radicaliza cuando la que toca es *una mujer*: su mano –agigantada, mutada a partir de su relación con ese caballo descomunal– es la forma de ese tacto, ese "con", que aquí matriza el mirar y tensiona las formas y los límites de lo que llamamos "humano" y "animal".

Corcoveo, salto, giro de la instalación: si la mujer calma al caballo en su punto ciego, el caballo, paradójicamente, ilumina *nuestro punto ciego*, eso que en nosotros no se deja capturar, representar, canalizar a través de la mirada demasiado humana, y que se trafica en el cuerpo que somos ante y junto al animal: *lo que en el problema*

3. Pienso, desde luego,
en *Nadie nada nunca*, texto
de Saer de 1980.

del caballo nos toca. El punto ciego se vuelve lugar de saber: lugar de pensamiento.

5) *Temporalidades*. El problema del caballo es, entonces, el de situar una temporalidad que no sea ni la de lo natural (no hay retorno, no hay naturaleza a la cual retornar) ni la del progreso tecno-económico que fue la promesa perpetua del capital, del que fue instrumento y parte y que lo ha arrojado a esta trampa o cárcel sin salida evidente. Otra temporalidad, múltiple, heterogénea, entre humano y no-humano, que traiga escalas, cuerpos e historicidades irreductibles a los repertorios antropocéntricos del capital: la temporalidad de lo que Donna Haraway llama "storied places", un cruce de temporalidades a partir de una nueva gravitación de los tejidos materiales que hacen y deshacen los cuerpos. El caballo, protagonista central de las narrativas capitalistas y coloniales de extracción y de configuración de lo natural como recurso –que fue y sigue siendo el modo dominante de inscripción de América Latina en los imaginarios globales–, aquí "salta", corcovea, patea el tablero de los tiempos y las formas, y trae, como problema, la pregunta por otra relación posible, a la vez que urgente, entre humano y animal –y por lo tanto, otros modos relación entre los cuerpos: otro *entre cuerpos*– que no queden capturada en las narrativas de dominación y control que, finalmente, son las únicas que el capital ha podido inventar. Otro tráfico entre cuerpos, otra alianza posible, que pasa por los límites de lo humano y que se ilumina, imperiosamente, desde el animal.

Otras temporalidades, otras líneas y contornos entre animales humanos y no-humanos: ésa es la tarea (fundamental, principalmente estética) a la que nos empuja Fontes, el vértigo de su caballo vuelto problema en común.

that which unwinds between bodies, irrepresentable, articulating a zone of relation and new assemblages—passes through an *unseen place*, where the gaze is suspended: through the blind spot. What do this blind spot and this blind line have to say? Several things. They say that the horse cannot maintain its distance, that is, that the distance granted by its gaze—which allows it a degree of control over the situation, over movements, over attacks and defense—no longer functions here. It must allow itself to be calmed by that presence and that link that passes "below" what it can envisage, imagine, or represent. This spot and this line tell us that our way of looking must be configured not through a distanced gaze that allows the illusion of control and immunizes us from contact, but rather through a *haptic gaze*, a look that touches, that conjoins, that advances thresholds of friction, caress, and also, eventually, violence among bodies. We find that looking and touching as a mold of the aesthetic also come into play with the gesture of touching a horse in the work of, for instance, Argentinian author Juan José Saer.³ Here, it is radicalized when the person doing the touching is a woman: her hand—enlarged, mutated through its relation with this giant horse—is the form of this touch, this "with," this "con-junction," that molds the gaze and strains the forms and limits of that which we call "human" and "animal."

The bucking, jumping, twisting of the installation: if the woman calms the horse in its blind spot, the horse, paradoxically, illuminates *our blind spot*, that in us which does not allow itself to be captured, represented, or channeled through a too human gaze, and which is trafficked through the body that we are, in the face of, and with, the animal: *that which, in the problem of the horse, touches us*. The blind spot becomes a place of knowledge: a place of thought.

3. I am of course thinking of his 1980 text, *Nadie, nada nunca*.

5) *Temporalities*. The problem of the horse is, then, the problem of establishing a *temporality* that it is not one of nature (there is no return, nor a nature to return to), nor one of techno-economic progress, that perpetual promise of capital, which it served only to be tossed into this trap or jail without any clear way out. A different, multiple, heterogeneous temporality, between the human and non-human, that would bring with it scales, bodies, and historicities that cannot be reduced to the anthropocentric repertoire of capital: the temporality of what Donna Haraway calls "storied places," a meeting of temporalities arising from a new gravitational pull running through the material networks that make and unmake bodies. The horse, the protagonist of capitalist and colonial narratives of the extraction of the natural and its reconfiguration into resource—which was, and continues to be, the dominant mode of inscribing Latin America in global imaginaries—here jumps, bucks, and kicks at standard temporalities and forms, and brings with it, as a problem, the question of another possible and also urgent form of relation, between human and animal—and, therefore, other forms of relation between bodies, another *between bodies*. It suggests that human and animal not remain trapped in the narrative of domination and control that are the only ones that capital has been able to invent. It proposes another relation between bodies, another possible alliance, one that passes through the limits of the human, and that illuminates, urgently, from the place of animal.

Other temporalities, other lines and contours between human animals and non-human animals: that is the (fundamental, principally aesthetic) task that Fontes drives us to, the frenzy of the horse turned problem-in-common.









































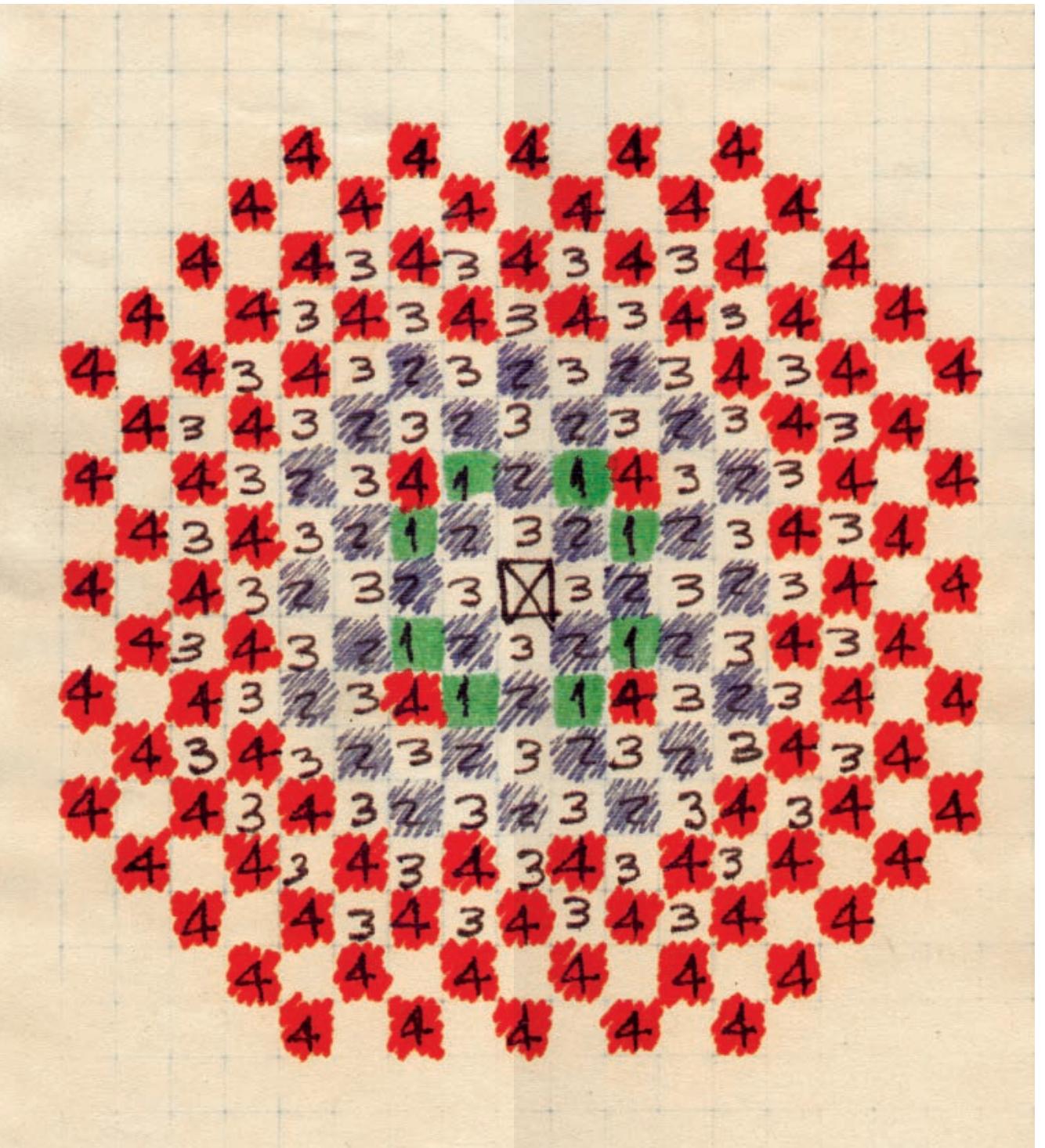




PABLO MARTÍN RUIZ EN LOS PLIEGUES DE LA NATURALEZA Y LA HISTORIA

PABLO MARTÍN RUIZ IN THE FOLDS OF NATURE AND HISTORY

Pablo Martín Ruiz, diagrama para resolver el dilema ajedrecístico llamado "El problema del caballo".



Pablo Martín Ruiz, diagram for solving the chess dilemma called "The Knight's Tour".

Preludio

Hay rocas caídas en el piso. Más allá, una mujer está parada con una mano extendida hacia adelante y con la otra cubriendo los ojos, y frente a ella, en el centro de la escena, un caballo monumental, alerta, con las orejas extendidas y los ojos bien abiertos, corcovea en el espacio del edificio que lo encierra. Aún más allá, la escena se completa con una nube de rocas que una explosión muda arroja hacia

el caballo, mientras la sombra proyectada de las rocas recorta la silueta del corcoveo del animal, como si la explosión se originara en el efecto que ella misma produce e hiciera pivotar el tiempo. A un costado, un joven está agachado con una roca en la mano, en posición reflexiva. Un joven que parece no escuchar, una mujer que prefiere no mirar, manos que buscan tocar, palpar, sopesar. El tiempo está suspendido, la imagen está congelada, los sentidos se reorganizan.

En el pequeño espacio en el que la cara del animal y la mano de la mujer se acercan hay un nudo de intensidad que condensa los sentidos de la instalación que ocupa la *Sala d'Armi* del Arsenal de Venecia: las fosas nasales de las que sale el aire que mueve el pelo y la pollera de la mujer, la mano agigantada de la mujer que se acerca para calmar al animal y, más arriba, los ojos muy abiertos –resaltados por su materialidad y su color–, que revelan la condición emocional del caballo, su conmoción y su miedo. Estos ojos destacados abren el juego de miradas: la del animal, la

85

Prelude

A few fallen rocks are strewn on the floor. Further ahead a woman is standing with one hand stretched out before her and the other covering her eyes. In front of her, in the middle of the scene, an enormous, alert horse with its ears perked and its eyes wide open, bucks in the enclosed space of the building where it finds itself trapped. A spray of rocks is being propelled by a silent explosion towards the horse, and the rocks in turn give off a shadow in the shape of the silhouette of the animal as it bucks, as though the explosion were originating in the very effect that it is producing and were shifting the course of time. A young man is crouched to one side with a rock in his hand in a reflective pose. A young man who seems not to hear, a woman who prefers not to see, hands that seek to touch, to feel, to weigh. Time is suspended, the image is frozen, the senses reorient themselves.

In the small space where the animal's face and the woman's hand come to touch, there is a knot of intensity that holds together the various meanings of this installation, which occupies the *Sala d'Armi* of the Arsenal building at Venice: the nasal cavities that the air rushes out from, ruffling the hair and skirt of the woman; the huge hand of the woman that comes close to calm the animal down; and, just above that, the wide-open eyes which jut out in their materiality and their color, revealing the emotional condition of the horse, disturbed and afraid. Those eyes which stand out initiate a game of gazes: that of

de la mujer que se cubre los ojos y la del joven que mira la piedra en su mano. Son miradas que no se encuentran; ninguno de los tres personajes mira a otro. A ellas se suma la mirada implícita o potencial del espectador, que tampoco es mirado.

En el contraste entre la cara expresiva del caballo y la cara cubierta de la mujer hay un primer desplazamiento: una cierta humanización del caballo, ya que la expresividad emotiva queda reservada al animal. Esto se complementa con el contacto físico a través de la mano de la mujer, que, en su escala desproporcionada y monumental, próxima a la del caballo, sugiere la animalización de ella, su posible transformación, como si se activara una potencialidad animal a través del gesto de la caricia y del intento de ayudar al caballo.

Primer motivo: escalas e inversiones

La escala se revela como un elemento que activa significados y lecturas posibles, central en la dinámica de la instalación. En la obra de Claudia Fontes la escala suele, de hecho, ser protagonica, hasta el punto de que, en su caso, se trata menos de un recurso que de un procedimiento, un principio generativo. *Plan de*



86



the animal, that of the woman who covers her eyes, and that of the young man who looks at the rock in his hand. They are gazes that do not cross: none of the three characters looks at another. Added to these gazes is the implicit or potential gaze of the viewer, which is not returned either.

In the contrast between the expressive face of the horse and the covered face of the woman, we encounter the first displacement: a certain humanization of the horse, since the emotional expression is reserved for the animal. This displacement is complemented by the physical contact of the woman's hand which, in its disproportionate and huge scale, nears the scale of the horse. Her own animalization and possible transformation are implied, as though some dormant animal power were being roused by the gesture of her caress and her attempt to help the horse.

First Motif: Scales and Inversions

Scale reveals itself as an element that activates possible meanings and readings and is central to the dynamics of the installation. In Claudia Fontes's work,

Claudia Fontes, *Plan de invasión a Holanda*, 1996. "A good wooden dog", secuencia con señuelo de madera. Foto Claudia Fontes.

Claudia Fontes, *Plan de invasión a Holanda*, 1996. "The giving tree", dibujo de Lotty van der Voorn. Foto Claudia Fontes.

invasión a Holanda es un proyecto que Fontes desarrolló en Ámsterdam, entre 1996 y 1997, durante una residencia en la *Rijksakademie van beeldende kunsten*. El proyecto consiste en tres acciones, pensadas como análogas a las tres partes de un cuento clásico. La primera consiste en la exhibición de un señuelo de madera para perros, con forma de perro, en paseos por el Flevopark de Ámsterdam. La segunda consiste en plantar y hacer crecer, en ese parque, un trozo de abedul europeo tomado de la poda del parque y tallado con la forma de un ombú, árbol típico de Argentina. En esto consiste propiamente la "invasión". Se trata, al mismo tiempo, de una invasión y de la reducción al absurdo de la idea de invasión, ya que no solo es modestísima y particularmente lenta, sino además semi secreta, ya que solo saben de su ejecución la artista y su compinche, Lotty, una mujer local atraída por el señuelo animal de la primera acción e incorporada al proyecto



87

Claudia Fontes, *Plan to invade Holland*, 1996. "A good wooden dog", sequence with wooden decoy. Photo Claudia Fontes.

Claudia Fontes, *Plan to invade Holland*, 1996. "The giving tree", drawing by Lotty van der Voorn. Photo Claudia Fontes

scale usually plays a lead role, to such an extent that in her case it is less of a tool than a procedure, a generative principle. *Plan to Invade Holland* is a project that Fontes developed in Amsterdam between 1996 and 1997 during a residency at the *Rijksakademie van beeldende kunsten*. The project is made up of three actions, conceived as being equivalent to the parts of a classic short story. The first is the exhibition of a wooden decoy for dogs, in the shape of a dog, that is taken on walks through Amsterdam's Flevopark. The second consists of taking a piece of European birch left over from the gardening of the park, carving it into the shape of the typically Argentinian ombú tree, planting it, and having it grow. This is the "invasion" proper. It is both an invasion and whittling of the idea of invasion to the point of the absurd, since it is not only a particularly modest and slow invasion, but also a semi-secret one, seeing how only the artist and her accomplice Lotty—

como colaboradora. En esta acción vemos la escala funcionando en dos niveles: el del árbol bonsái que aspira a transformarse en un árbol de tamaño real, y el temporal, ya que la “invasión” parece estar más pensada desde la perspectiva de la lenta vida vegetal que de la humana.

La tercera acción, llamada *About Sinking* (algo así como “Del hundirse”), ideada a partir de una sugerencia de Lotty, consiste en una mujer que hunde su bote en el lago del parque llenándolo de agua mediante una réplica en miniatura de ese mismo bote. Esta última acción pone en escena, como en espejo, el mismo juego con la escala de la acción anterior: el bote “bonsái” termina hundiéndose y reemplazando al bote de tamaño real. Se trata de una acción que no se explica, cuyo fundamento no se da a conocer, y que oscila entre lo absurdo y lo lúdico. Los desplazamientos de escala producen un efecto de extrañamiento con respec-

Claudia Fontes, *About sinking*, 1997. Registro en video de *Plan para invadir Holanda*. Video David Miles.

to a nosotros y nos obligan a reconsiderar la lógica que guía nuestra percepción, a cuestionar nuestro propio cuerpo.

Otro mecanismo que subyace a este proyecto es la inversión. Y el material principal de esa inversión es uno de los preferidos de Claudia Fontes: la historia. La historia de los materiales con los que trabaja, la historia de los edificios en los que expone, la historia de los conceptos a los que recurre. Recordemos que Holanda fue, sobre todo en el siglo XVII, una de las potencias colonizadoras europeas en América: se asentó en partes de América del Norte y el Caribe, ocupó territorios en el noreste de Brasil, asedió puertos en Chile y en Perú. En *Plan de invasión a Holanda*, como ocurriría en la obra posterior *Señuelo para cóndor andino* (2011), en relación con Inglaterra, Fontes invierte la dirección de la colonización. Además, les asigna roles centrales a animales y plantas, como si buscara asignarle a la naturaleza una

88



89

a local woman drawn to the project by the animal decoy from the first action and then incorporated into the project as a collaborator—know about it. We see scale working on two levels in this action: the level of the bonsai tree that aspires to transform itself into a life-sized tree, and the temporal level, since the “invasion” seems to be conceived from the perspective of the slowness of vegetal, as opposed to human, life.

The third action, called *About Sinking*, devised based on a suggestion from Lotty, consists of a woman sinking her boat in the lake of the park by filling it with water using a miniature replica of that same boat. This last action stages the same game of scale found in the previous action, in a kind of mirror image: the “bonsai” boat ends up sinking and replacing the life-sized boat. There is no explanation or reason given for the action, which oscillates between the absurd and

Claudia Fontes, *About sinking*, 1997. Video documentation of *Plan to invade Holland*. Video David Miles.

the ludic. The displacements of scale produce an effect of estrangement and force us to reconsider the logic that governs our perception, to question our own bodies.

Another mechanism that shapes this project is inversion. And the main material of this inversion is one of Claudia Fontes’s favorites: history. The history of the materials she works with, the history of the concepts that she resorts to, the history of the buildings where she exhibits her pieces. We should remember that Holland was, especially in the 17th Century, one of the European colonizing powers in the Americas: it settled in parts of North America and the Caribbean, occupied territories in northeastern Brazil, besieged ports in Chile and Peru. In *Plan to Invade Holland*, Fontes inverts the direction of colonization, as she does in her later work *Decoy for an Andean Condor* (2011) vis-à-vis England. She also assigns central roles to animals and plants, as though she were seeking



Claudia Fontes, *Señuelo para cóndor andino*, Regents Park, Londres, 2011. Foto Marcus Bastel.



Claudia Fontes, *Decoy for Andean Condor*, Regents Park, London, 2011. Photo Marcus Bastel.

posición reivindicatoria, y altera el propósito mismo de la invasión, que en el caso de estas obras permanece como enigma. Uno de los modos de leer ese propósito no declarado es como una pregunta abierta sobre las posibilidades de revertir la colonización en sus múltiples manifestaciones, una preocupación que Fontes señala como central en su tarea de creación. Este movimiento de inversión de la historia busca reimaginarla y reescribirla, parece aspirar a revertir sus efectos y, en tanto proyección de una posible historia futura, introduce la dimensión utópica. ¿Hace falta destacar además que esta invasión a Holanda, como *El problema del caballo*, está protagonizada por mujeres? El lenguaje es lúdico, con toques incluso de levedad humorística, pero las preguntas que plantea se abren al dolor de la historia y a las fisuras de lo humano.

Desde luego que *About Sinking* también se construye sobre una inversión: la de la habitual acción de extraer el agua de un bote, que en este caso se transforma en su opuesto: el naufragio deliberado. Pero *Plan de invasión a Holanda* no termina, estrictamente, con *About Sinking*, sino con el envío de una copia del registro filmado de la acción a Lotty antes de la partida de Fontes de Holanda. ¿Y si el propósito de esta invasión fuera justamente ése: la creación de lazos de convivencia, complicidad y colaboración? ¿No es ése también un reverso de los efectos de las invasiones de la historia? Aquí se completa la potencialidad significativa de la escala: se pasa de la escala geopolítica y territorial que el concepto mismo de invasión arrastra a la escala micropolítica de las relaciones personales; de la actitud belicosa de saqueo material a la invitación a participar de un juego.

to endow nature with a vindicating force. The purpose of the invasion changes and, in the case of these works, remains an enigma. One of the ways of reading this unidentified purpose is as an open question about the possibilities of reversing colonization in its multiple manifestations, a preoccupation that Fontes has singled out as being central to her creative work. This movement of inverting history seeks to reimagine and rewrite it, and seems to aspire to reverse its effects as well. In its projection of a possible future history, the inversion also introduces a utopian dimension to the work. Do we need to highlight the fact that this invasion of Holland, like *The Horse Problem*, has women as its protagonists? The language is playful, with touches of comical levity even, but the questions that the work raises give way to the pain that comes with history and to the fissures of being human.

Of course, *About Sinking* is also based on an inversion: that of the habitual action of taking water out of a boat, which in this case is transformed into its opposite: a deliberate shipwreck. But *Plan to Invade Holland* does not end, strictly speaking, with *About Sinking*, but rather with the shipment of a copy of the filmed record of the action to Lotty just before Fontes leaves Holland. And what if the purpose of this invasion were exactly that: the creation of bonds of co-existence, complicity, and collaboration? Isn't that also a reversal of the effects of history's invasions? Here the significant power of scale comes full circle: it goes from the geopolitical and territorial scale that the very concept of invasion brings with it, to the micropolitical scale of personal relationships; from the belligerent behavior of material pillaging, to the invitation to participate in a game.

Segundo motivo: inversiones y transformaciones

Se ve un terreno agreste, con pastos, árboles y senderos de tierra. Está nublado y parece caer una leve llovizna. Se ven un alambrado y unas casas lejanas. Desde la bruma aparece un perro corriendo hacia la cámara y la cámara empieza a seguirlo, imita sus movimientos. Si el perro se detiene, la cámara se detiene; si el perro se mueve, la cámara lo sigue. Se trata de imágenes de *Training*, un video de algo más de nueve minutos, filmado por Claudia Fontes con su propio lebrel de caza en las afueras de su casa en Brighton, Inglaterra, en 2011. *Training* propone otro tipo de inversión. El juego de imitación de la primera parte del video se completa en los últimos minutos con la cámara adosada al perro, que muestra imágenes caóticas del terreno por el que avanza y de sus propios pelos, en primeros planos que al mismo tiempo muestran y ocultan. El orden previsible se desestabiliza; un nuevo

Claudia Fontes,
Training, video, 2011.

orden parece ser convocado. ¿Quién controla a quién en las imágenes que vemos? ¿Quién entrena a quién y con respecto a qué?

El espectador es sorprendido por el primer plano final: la cara del lebrel mirándolo, imagen que ocupa los últimos diez segundos del video. Fontes presentó *Training* como parte de un conjunto de obras con el título general de *El sonido del árbol caído*, que remite al idealismo de Berkeley y a su idea de que las cosas existen como realidad mental a través de la percepción: "Ser es ser percibido" es la fórmula en la que se concentra esa doctrina filosófica. En *Training*, Fontes parece proponer una precisión y una corrección: ser es ser percibido por un animal. Lo cual se aplica a las cosas en general: las plantas, los árboles, los postes de luz, las madrigueras de otros animales. Pero también a nosotros. ¿Por qué no pensar que somos –y que solo somos– gracias a que nos mira un pájaro, nos huele un perro, nos detecta un mosquito?



92



Claudia Fontes,
Training, video, 2011.



93

Second Motif: Inversions and Transformations

We see a rugged terrain with grass, trees, and dirt paths. It's cloudy and a light rain seems to be falling. We see a wire fence and some houses in the distance. Amid the fog a dog appears running towards the camera and the camera begins to follow it, imitating its movements. If the dog stops, the camera stops; if the dog moves, the camera follows. These are images in *Training*, a video just over nine minutes long which Claudia Fontes filmed with her own greyhound in the outskirts of her house in Brighton, England, in 2011. *Training* proposes another kind of inversion. The imitation game in the first part of the video meets its reply in the final minutes: the camera is attached to the dog and we see chaotic images of the ground it is traversing as well as images of its own hair, in close-ups that reveal and hide at the same time. The usual order is destabilized, a new

order seems to be insinuated. Who controls whom in the images that we see? Who is training whom and in what?

The viewer is surprised by the final close-up where the hound's face is looking at him, an image that takes up the last ten seconds of the video. Fontes presented *Training* as part of a collection of works under the overarching title *The Sound of the Fallen Tree*, which refers to George Berkeley's idealism and his notion that the only way things exist is in the mind, through perception: "To be is to be perceived" is that philosophical doctrine distilled into a formula. In *Training*, Fontes seems to offer a refinement and a correction: to be is to be perceived by an animal. This applies to things in general: plants, trees, light posts, the dens of other animals. But it also applies to us. Why not think that we exist, and that we only exist, because a bird looks at us, a dog smells us, a mosquito detects us?

Además del juego de inversiones, *Training* propone una transformación. No solo porque todo entrenamiento o aprendizaje es en sí un proceso de transformación, sino porque *Training* puede verse también como la narración de una metamorfosis: la de la mirada. Una mirada que se transforma y se hace perro, por decirlo así, y que de ese modo nos invita a imaginar ese ser perro. Nuestra propia percepción se vuelve ajena y animal.

Esta percepción extrañada recurre en la obra de Fontes, que muchas veces parece convocar registros sensoriales dislocados, o de rangos ampliados, o de estímulos ausentes o sugeridos. En particular, hay una especie de invitación sinestésica a imaginar sonoridades visuales, sonidos silenciosos pero evocados. A un conjunto de obras visuales las llama *El sonido del árbol caído*; a una obra que consiste en animales de hilo y palabras bordadas la llama *Canción*. No hay sonidos, pero esos nombres nos recuerdan que los hubo o que podría haberlos o que habría que imaginarlos para completar lo que vemos. Y lo mismo ocurre con la explosión que se ve en el edificio del Arsenal y que produce la reacción del caballo. Lo visual pide ser escuchado, lo sonoro se hace visual: formas del aire en movimiento.

Inversiones y transformaciones también se activan en *El problema del caballo*. Una inversión análoga a la de *Plan de invasión a Holanda*, en tanto inversión que toma por material a la historia, está en su origen mismo: la que se produce con respecto al cuadro *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, cuya materia histórica proviene de lo que en Argentina se conoce como "Conquista del Desierto", el violento avance del Estado durante el siglo XIX sobre los territorios habitados por poblaciones indígenas, para apropiárselos. Fontes empezó a imaginar su instalación

94

In addition to the game of inversions, *Training* proposes a transformation—not only because any kind of training or learning is in itself a process of transformation, but also because *Training* can be seen as the tale of a metamorphosis: that of the gaze. A gaze that is transformed and becomes a dog, we could say, and in that way invites us to imagine being a dog. Our own sense of perception becomes foreign and animal.

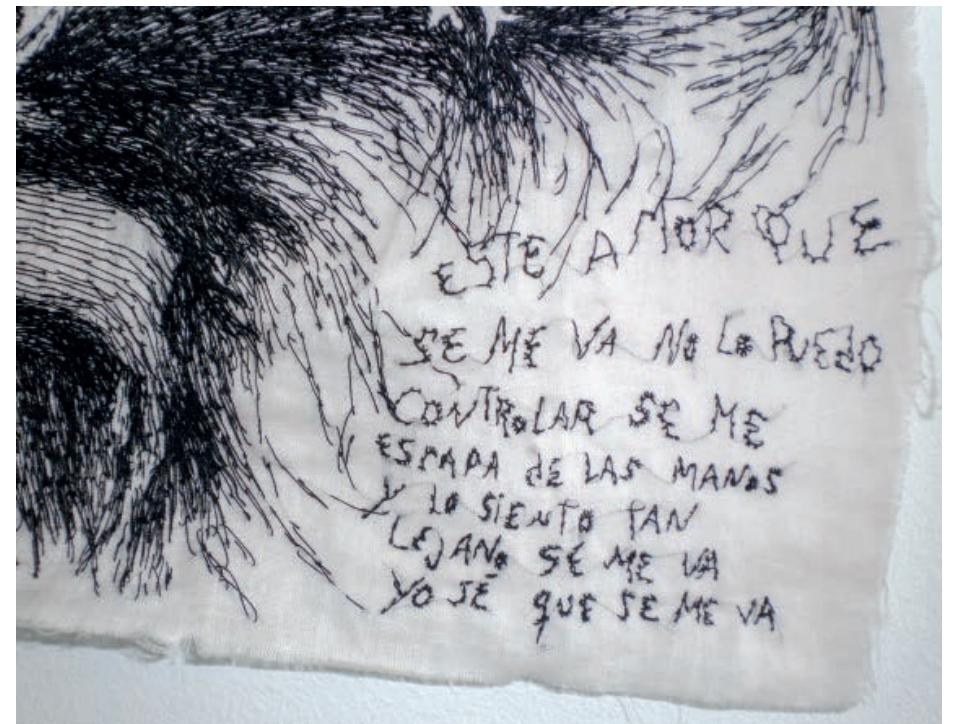
This sense of estranged perception is repeated in Fontes's work, which often seems to summon sensorial experiences that are displaced or out of range, experiences whose triggers are missing or only implied. In particular, there is a kind of synaesthetic invitation to imagine visual sonorities, silent but evoked sounds. The title of a collection of visual artworks evokes the sound of a tree that has already fallen. A work consisting of animals made of thread and embroidered words is called *Song*. There are no sounds, but the titles remind us that there used to be or that there could be or that we have to imagine them in order to round out what we are seeing. And the same thing happens with the explosion that we see in the Arsenal, which produces the horse's reaction. The visual asks to be heard, the sonic is made visual: forms of air in motion.

Inversions and transformations are also activated in *The Horse Problem*. This work actually started with an inversion, one analogous to that of *Plan to Invade Holland* in that it also uses history as its material: we find the source in the painting *La vuelta del malón* (The Return of the Indian Raid), by Ángel Della Valle, whose historical material is taken from what in Argentina is known as "The Conquest of the Desert," the violent takeover by the State in the 19th Century of lands inhabited

Claudia Fontes,
Canción, bordado, 2011.
Foto Gustavo Lowry.

a partir de la idea de dar protagonismo a las figuras que en el cuadro de Della Valle son secundarias. Es decir que los protagonistas se invierten: el caballo y la mujer pasan a ser centrales; los hombres adultos son reemplazados por un adolescente. La exclusión del hombre adulto parece proyectar un asunto sobre el que podemos imaginar que el joven reflexiona: su propio rol futuro, y junto con él, el futuro del orden patriarcal implícitamente cuestionado. La masculinidad, entretanto, se desplaza hacia el caballo, ostensiblemente macho.

Esta inversión no se limita a las figuras representadas, sino que incluye también la dimensión simbólica de las obras: arrastra la idea misma de lo nacional, constitutiva del cuadro de Della Valle en tanto fue compuesto como envío argentino a la Exposición Universal de Chicago de 1892, en la que además se celebraban los cuatrocientos años de la llegada de Colón a América, es decir, el inicio del proceso de colonización americana. Las implicaciones de este movimiento de



Claudia Fontes,
Song, embroidery, 2011.
Photo Gustavo Lowry.

by indigenous populations. Fontes began imagining her installation starting with the idea of lending leading roles to the figures which, in Della Valle's painting, are secondary. That is to say that the protagonists are inverted: the horse and the woman become central figures, the adult men are replaced by an adolescent. The exclusion of the adult man introduces a possible issue which we might imagine the young man is pondering: his own future role, and together with it the future of the implicitly questioned patriarchal order. Meanwhile, masculinity is displaced onto the evidently male horse.

This inversion is not limited to the figures that are represented; it also includes the symbolic dimension of the works and the very idea of the national. Della Valle's painting was composed as a consignment work on behalf of Argentina for the World Fair in Chicago in 1892, which was also a celebration of the 400-year anniversary of Columbus' arrival to America, namely, the beginning of colonization.

95



1. Para un lúcido análisis de algunas de ellas, ver el ensayo de Gabriel Giorgi en esta publicación.

inversión son múltiples.¹ Y no habría que dejar de notar la otra inversión que se produce con respecto a la tradición, ya no nacional sino europea, de la estatuaria ecuestre, destinada a la exaltación del héroe masculino. Desde el primer caballo monumental que registra la memoria cultural de Occidente, el de Troya, el caballo y sus representaciones han estado asociados con la guerra, la invasión y la masculinidad violenta. El de *El problema del caballo*, en cambio, es un caballo sin jinete, y su corcoveo es el mismo que el de los caballos que, en los ejercicios de doma, buscan sacarse de encima al jinete. El jinete masculino ausente es reemplazado por la mujer parada junto al caballo con gesto solidario. Es un gesto firme pero que no se deja descifrar por completo. Parece haber en la mujer una preferencia por el tacto (por encima de la vista) como instrumento de percepción y de contacto. Tal vez haya también un temor ante algo nuevo y desconocido que se abre a partir de su gesto y de su propia mano agigantada, algo que la mujer tal vez no se anime a ver, lo cual, por otra parte, hace de su gesto un gesto valiente, una nueva forma de coraje. Al abandonarse a la transformación que el acercamiento al caballo parece producir en ella, ¿no encarna la mujer a alguien que está dispuesta a ser, e incluso desea ser, una extranjera de sí?

Tercer motivo: transformaciones y escalas

Los *Foreigners* (Extranjeros) son una serie de estatuillas que Claudia Fontes hizo en porcelana inglesa a partir de 2013. Se trata de figuras que combinan dos naturalezas heterogéneas: una humana y una no humana. Son figuras estilizadas, frágiles, totalmente blancas, delicadas, de no más de veinticinco centímetros de alto, con

1. For a lucid analysis of some of them, see Gabriel Giorgi's essay in this publication.

This inversion movement has multiple implications.¹ We also shouldn't fail to note the other inversion that is produced, of the tradition—not national but rather European—that uses equestrian statues to exalt male heroes. Ever since the Trojan War and the first enormous horse in Western cultural memory, the horse and its representations have been associated with war, invasion, and violent masculinity. The one in *The Horse Problem*, by contrast, is a horse without a rider, and his bucking resembles that of horses who try to knock their riders off their backs during taming exercises. The absent male rider is replaced by the woman standing next to the horse in a gesture of solidarity. It is a strong gesture that nonetheless cannot be completely deciphered. The woman appears to have a preference for touch (over sight) as an instrument of perception and contact. Perhaps she is also afraid of whatever new and unknown thing being born from her gesture and from her own enormous hand, perhaps it is something that the woman does not dare to see, which in a way makes it a brave gesture, a new form of courage. And having given herself over to the transformation that coming close to the horse seems to produce in her, doesn't the woman embody someone who is open to being, or even wants to be, foreign to herself?

Third Motif: Transformations and Scales

The *Foreigners* are a collection of statuettes made of English porcelain that Claudia Fontes started in 2013. These are figures that combine two heterogeneous natures—one human and one not. They are stylized, fragile, completely white, delicate figures, no more than 25 centimeters tall each, with defined anatomical details.

detalles anatómicos definidos. Algunas están solas, otras están en grupos de dos o de tres, casi siempre abrazándose. Podría tomárselas por habitantes de algún mundo encantado o por personas de este mundo atravesadas por el dolor, tal es su magnífica ambigüedad. Su tamaño está inspirado en el de las Venus paleolíticas a las que se atribuye la posible función arcaica de fijar la idea de persona mediante su adecuación a la palma de la mano humana. Análogamente, los *Foreigners* invitan a ser comprendidos mediante el tacto y la ponderación de su peso; su escala se ajusta a la de las manos que los produjeron y también a la de las manos potenciales de un espectador. Al mismo tiempo, abren una pregunta sobre la naturaleza de lo que representan, sobre su incierta humanidad y su inestable condición. No sabemos si están en ese cuerpo desde siempre o si más bien están, dentro de la larga tradición de las metamorfosis, en el proceso de transformación hacia esa otra cosa que están por ser. La escala incongruente de sus partes híbridas refuerza la sensación de extrañeza.

Un elemento central de su mecanismo es el hecho de no tener cara. Otras formas naturales, que oscilan entre lo orgánico y lo mineral, ocupan el espacio de sus caras, formas cuya expresividad, si la tuvieran, se nos escapa, y que tal vez esté pidiendo ser descubierta. Emmanuel Levinas sosténía que es la cara del otro, en su singularidad irreductible, lo que nos abre a los demás y al imperativo de hacer algo por los demás, a la posibilidad misma de la ética. Ésa es la posibilidad que los *Foreigners* de Fontes al mismo tiempo enfatizan y ponen en suspense. Su falta de cara produce el efecto pesadillesco de que están encerrados en lo que son, o tal vez mejor, de que estas figuras son su propio exterior, que el adentro y el afuera

98

Some stand alone, others are in groups of two or three, almost always in an embrace. We could take them as inhabitants of some enchanted world, or as people of this world beaten down by pain, such is their magnificent ambiguity. Their size is inspired by paleolithic Venus figurines, to whom scholars attribute the ancient function of possibly consolidating the very idea of a person being based on the figurine fitting in the human palm. Similarly, the *Foreigners* call to be understood through touch and through the consideration of their weight; their scale adjusts itself to the hands that made them and to the potential hands that discern them. At the same time, they put forth a question about the nature of what it is that they represent, about their uncertain humanity and their unstable condition. We don't know if they have always been in those bodies or if they are, rather, in the process of being transformed into that other thing they are about to be, as in the long tradition of metamorphoses. The mismatched scale of their hybrid parts reinforces the sense of estrangement.

A central element of their composition and mechanics is the fact that they are faceless. Other natural forms, which vary from the organic to the mineral, take up the space of those faces—forms whose expressiveness, if they had any, escapes us and is perhaps asking to be discovered. Emmanuel Levinas argued that it is the face of the other, in its irreducible singularity, that opens us to others and to the imperative of doing something for others, to the very possibility of ethics. That is the possibility that Fontes' *Foreigners* simultaneously emphasize and put in suspense. Their lack of a face produces the nightmarish effect that they are enclosed in what they are, or better yet, that these figures are their very own

Claudia Fontes, *Foreigners*, porcelana, 2013-2016.
Foto Bernard G. Mills.

de lo que son se confunde y se mezcla. Como si la frontera externa que las define como extranjeras se hubiera encarnado en el centro de lo que las constituye. Como si estuvieran inevitablemente fuera de lugar, paradójicamente dislocadas aun estando en su lugar, porque su lugar es siempre un lugar desplazado. El nombre de la serie agrega un nivel de complejidad: podría estar describiendo no la condición de estas figuras sino la de una mirada que las identifica como diferentes y portadoras de otredad: no son necesariamente así, sino que son percibidas así. Otra vez la percepción como problema, junto con el andamiaje ideológico que la condiciona y que, por otra parte, aquí aparece ampliado por las resonancias políticas contemporáneas del extendido discurso xenófobo en torno a los refugiados y los inmigrantes extranjeros.



Claudia Fontes, *Foreigners*, porcelana, 2013-2016. Photo Bernard G. Mills.

99

exterior, that the inside and the outside of what they are become confused and mixed up. It is as though the outer border that defines them as foreign had incarnated at their center, as though they were inevitably out of place, paradoxically dislocated even while being in their place, because their place is always out of place. The name of the series adds a layer of complexity since it could be describing not the condition of these figures but rather the gaze that identifies them as distinct and carriers of otherness: it is not that this is necessarily what they are, but rather that this is how they are perceived. Again perception, and the ideological scaffolding that influences it, emerges as a problem. The problem is also enhanced if we consider contemporary political resonances with the extensive xenophobic discourse about refugees and immigrants.



Claudia Fontes,
Foreigners, porcelana, 2016.
Foto Bernard G. Mills.

Notemos que la artista que crea figuras a las que llama extranjeras es ella misma una extranjera en Inglaterra. En las obras de Fontes hay múltiples autorretratos o inscripciones autobiográficas, o simulacros de autorretratos o inscripciones autobiográficas, algo que podríamos llamar el juego del yo. Sus obras son también una reflexión sobre sí misma y sobre las condiciones de su propia vida, proponen personajes que parecen estar preguntándose por su propia condición, que participan tanto de lo conocido como de lo desconocido sobre ellos mismos y que incluso protagonizan actos cuyo sentido no terminamos de entender.

Un posible final: lineamientos para el juego utópico

Los tres personajes de *El problema del caballo* de algún modo representan los momentos de la recepción de la obra: el impacto físico inicial es análogo a la reacción corporal y emotiva del caballo, la búsqueda de conexión sensorial progresiva es análoga a la actitud de la mujer, y el intento de comprensión reflexiva o analítica es la que encarna el joven. Por un lado, esto proyecta sobre el espectador una entidad animal-mujer-joven, revela en el espectador lo que éste comparte con el animal, con la mujer y con el joven. Por el otro, le agrega a la instalación una dimensión temporal. Quisiera detenerme un momento en este aspecto. Tratándose de una artista visual dedicada principalmente a esculturas e instalaciones, la presencia del tiempo en la obra de Fontes es notable. A veces las obras sugieren procesos de transformación, los cuales transcurren necesariamente en el tiempo. En otros casos aparece el recurso a estructuras narrativas, como en *Plan de invasión a Holanda*. La Canción que no suena, hecha de hilo y de formas

We should note that the artist who creates figures which she calls "foreigners" is herself a foreigner living in England. In Fontes's work, there are multiple self-portraits or autobiographical inscriptions, or mock self-portraits or autobiographical inscriptions, something we could call the game of the self. Her works are also a reflection on herself and on the conditions of her own life, in that she proposes characters who seem to be asking themselves about their own condition, who deal as much in the known as in the unknown about themselves, and who even carry out actions whose meaning we don't completely understand.

A Possible Ending: Guidelines for the Utopian Game

The three figures in *The Horse Problem* in a way represent the moments of reception of the work: the initial physical impact is analogous to the bodily and emotional reaction of the horse; the search for gradual sensorial connection is analogous to the woman's behavior; and the attempt at reflective or analytical understanding is embodied by the young man. This has a double effect: on the one hand, it projects an animal-woman-youth entity onto the viewer, reveals in him what he shares with the animal, the woman, and the youth. On the other hand, it lends the installation a temporal dimension, which I'd like to linger on for a moment. Given that we are speaking of a visual artist dedicated primarily to sculpture and installations, it is worth noting the presence of time in Fontes's work. Sometimes the works suggest processes of transformation, which necessarily take place in time. In other cases, she uses narrative structures as a mechanism, as in *Plan to Invade Holland*. The Song that does not make a sound, made

Claudia Fontes,
Foreigners, porcelana, 2016.
Foto Bernard G. Mills.

animales, pide ser imaginada en la temporalidad que le demandaría la música. El tiempo puede también ser circular o reversible, como sugiere la explosión de *El problema del caballo*, cuya sombra proyectada indica una posible identidad entre el efecto y la causa, lo que hace que parezca armarse y desarmarse a la vez (pero, ¿qué es lo que estalla, de dónde proviene y en qué consiste aquello que hace explosión?). Y un modo especialmente eficaz de infundir temporalidad es el ya mencionado recurso a la historia y a la memoria cultural asociada con ella. La historia es un material más de las esculturas y las instalaciones de Claudia Fontes, un material que le gusta distorsionar, invertir, reinventar, como una cuarta dimensión agregada al arte espacial de la escultura: la historia como máquina de construcción de sentido, de proliferación de problemas y preguntas, y ella misma como una pregunta persistente. Lo que por otra parte está directamente vinculado a lo utópico. ¿No participa toda utopía, en su mismo deseo profético, de la reescritura del pasado?

Este impulso utópico, que puede verse de manera recurrente en las obras de Fontes, aparece combinado con otro impulso que pareciera contradecirlo o desviarlo: el impulso lúdico. El juego, que una larga tradición crítica ha visto como análogo de la actividad creativa y como metáfora de la vida política y social, aparece de distintas maneras en sus obras. En *Plan de invasión a Holanda*, no solo el lenguaje y el planteo son lúdicos, sino que además incluye la participación de Lotty como invitada al juego. En *Training*, el juego propio de la relación entre las personas y sus animales es casi la premisa sobre la que se basa la pieza. En *El problema del caballo*, uno de los modos en que se incorpora esta dimensión

lúdica es mediante la alusión al ajedrez. Lo que se conoce como "El problema del caballo" en ajedrez consiste en encontrar la forma de ocupar el tablero casilla por casilla, sin repetir ninguna, siguiendo las reglas del movimiento de esa pieza en el juego. La referencia al problema ajedrecístico agrega a la obra nuevas posibilidades de significación. Puede ser vista como una especulación sobre la recuperación del territorio por parte del caballo: en un sentido geográfico concreto esto equivaldría, en el contexto de la historia argentina, a la descolonización territorial, una utópica reconquista del desierto. Cabrían otros sentidos posibles que podrían sugerirse, como el trazado de nuevas líneas del vínculo con lo humano, o la contigüidad del caballo con el ejercicio de la razón propia del ajedrez, a modo de nuevo pliegue en la dinámica de lo humano y lo animal. El juego es también el de atribuir o postular sentidos.

Establecer continuidades entre *El problema del caballo* y la obra de Fontes no busca, desde luego, cerrar esta obra en un conjunto de coherencia impuesta a posteriori, sino establecer vínculos que la expandan y, especialmente, tanto en *El problema del caballo* como en la obra anterior, destacar lo que tienen de abierto y hasta de enigmático, y que se abre a otros sentidos que esperan ser formulados. Transformar, invertir, cambiar de escala son algunos de los mecanismos del juego que propone la obra de Claudia Fontes. Aplicados a las materias vivas de la naturaleza y de la historia, estos mecanismos llevan la dimensión lúdica a una dimensión utópica: dos dimensiones, dos voluntades divergentes y complementarias que en Fontes se combinan y se potencian, dialogan y chocan entre sí. Tal vez de esa especial conjunción surja la particular potencia de su obra.

102

of thread and animal forms, asks to be imagined in the temporality that music would demand of it. Time can also be circular or go backwards, as suggested by the explosion in *The Horse Problem*, whose projected shadow indicates a possible identification between the effect and the cause, which makes the explosion appear to be expanding and contracting at once (but what is it that blows up, where does it come from and what is its makeup?). An especially efficient way of introducing a sense of temporality is the already mentioned practice of resorting to history and the cultural memory associated with it. History is yet another of the materials that Claudia Fontes uses in her sculptures and installations, a material that she likes to distort, invert, and reinvent, adding a fourth dimension to the spatial art of sculpture: history as a machine that constructs meaning and generates problems and questions, while remaining itself a persistent question, which for its part is directly linked to the utopian. Doesn't every utopia, in its prophetic desire, participate in a rewriting of the past?

This utopian impulse, which can be seen repeatedly in Fontes's work, appears combined with another impulse that would seem to contradict or divert it: the ludic. The question of the game, which a longstanding critical tradition has considered analogous to creative activity and as a metaphor for political and social life, appears in different ways in her work. In *Plan to Invade Holland*, it is not only the language and setup which are ludic, but also the inclusion of Lotty's participation as someone who has been invited to play. In *Training*, the game itself of the relationship between people and their animals is almost the premise on which the piece is based. In *The Horse Problem*, one of the ways in which this ludic dimension is

103

incorporated is through the allusion to chess. The chess problem known in Spanish as "The Problem of the Horse" (in English referred to as "The Knight's Tour") consists of finding a way, following the rules of movement for a knight, of covering the board square by square, without repeating visits to any one square. The reference to the chess problem adds new possibilities of meaning to the work. It can be seen as a speculation about the recovery of territory by the horse: in a concrete geographical sense, it would be equivalent, in the context of Argentine history, to territorial decolonization, to a utopian re conquest of the desert. There are other possible meanings that could be suggested—like the tracing of new lines of connection with the human, or the contiguity of the horse with the exercise of logic practiced in chess, so as to offer a new layer to the dynamics of the human and the animal. The game is also that of attributing or postulating meanings.

Drawing continuities between *The Horse Problem* and Fontes's previous pieces is not of course intended to turn her work retroactively into a fixed coherent whole, but rather to suggest connections that expand the works, and especially to highlight, in *The Horse Problem* and the earlier work, their open and even enigmatic quality, suggestive of other meanings just waiting to be articulated. Transforming, inverting, and changing scale are some of the mechanisms of the game that Claudia Fontes's work offers. Applied to the living materials of nature and history, those mechanisms bring the ludic dimension towards a utopian dimension—two dimensions, two divergent and complementary wills which, in Fontes, combine and empower each other, converse and collide. It is perhaps from this special confluence that the singular power of her work emerges.

CONVERSACIÓN ENTRE ANDRÉS DUPRAT Y CLAUDIA FONTES

CONVERSATION BETWEEN ANDRÉS DUPRAT AND CLAUDIA FONTES

Medidas del caballo,
Establos de Woodingdean, 2017.
Foto Louise Bristow.



Horse's measurements,
Woodingdean stables, 2017.
Photo Louise Bristow.

Andrés Duprat ¿Cuál fue la génesis de *El problema del caballo*? ¿Cuál es su punto de partida? ¿Cómo fue el proceso creativo de la obra?

Claudia Fontes Para abordar cualquier trabajo primero interrogo el contexto: el sentido histórico, porque quiero entender el contenido que precede a mi acción; la relación con el mundo natural, que no es ni más ni menos que lo único con lo que contamos para hacer, pensar o sentir; y, finalmente, la calidad del contacto que pretendo ofrecer al otro. Es decir: historia, naturaleza, redes humanas son, a mi entender, más que temas, la materia prima del arte.

En el caso del proyecto para la Bienal, tomé en cuenta la información económico-política atrapada en las coordenadas temporales y espaciales del evento, comenzando por los materiales con los que está construido el edificio (ladrillo, hierro y madera), y la historia atrapada en la tecnología que los produjo, basada en la explotación del caballo como máquina. A eso hay que sumarle la carga semántica del edificio desde el punto de vista histórico: lo que ahora es el Pabellón Argentino de la Bienal funcionó originalmente como fábrica de cañones y municiones para los barcos mercantes que se usaron en los procesos de colonización militar y económica europea desde la época de las Cruzadas en adelante. Finalmente, influyó también en mi proceso el significado contemporáneo de La Biennale di Venezia como institución, tomando en cuenta que

105

Andrés Duprat What was the genesis of *The Horse Problem*? What was its point of departure? And what was the creative process of the work like?

Claudia Fontes I approach any artwork by first examining its context: the way the issue is situated historically, because I want to understand the content that comes before my action; its relation with the natural world, which is nothing less than the only thing we have with which to make, think and feel; and finally, the quality of contact I hope to offer to the other. That is to say, that history, nature, and human networks are, to my understanding, not so much themes of art, but the raw material of art.

In the case of the Biennale project, I kept in mind the economic-political information trapped in the spatial and temporal coordinates of the event, starting with the materials with which the building is constructed (brick, iron, and wood), and the history trapped in the technology that produced those materials, based on the exploitation of the horse as machine. To this I would add the semantic weight of the building from a historic point of view: the Argentinian Pavilion building originally served as a factory for cannons and munitions carried by merchant ships during the processes of European military and economic colonization, from the Crusades onward. Finally, my process was also influenced by the contemporary significance of La Biennale di Venezia as an institution,

es la única institución en la escena artística global que insiste en perpetuar en el siglo XXI la tradición decimonónica de representaciones nacionales en un evento “universal” (o global, en términos contemporáneos).

Todas esas circunstancias dispararon en mí lecturas críticas en torno a los conceptos de nación y territorio, y a cómo se construyeron y se siguen manipulando esas ideas en nuestro país.

AD A propósito de la crítica a La Biennale di Venezia con respecto a que mantiene el esquema de las representaciones nacionales, ¿qué reflexión te suscita eso teniendo en cuenta que ambos –vos como artista y yo como curador– constituimos el envío argentino?

CF Personalmente, veo un problema conceptual en la idea de representación: implica que hay una aspiración democrática detrás de la selección del proyecto. A mi entender, arte y democracia conforman un matrimonio destinado al fracaso y al mal entendido, ya que los mecanismos para que uno y otra funcionen significativamente son bien diferentes. La democracia implica necesariamente consenso y negociación entre fuerzas que pueden ser opuestas, pero que necesitan convivir. El hecho artístico, en mi experiencia, no tiene nada que ver con consensuar o negociar. Más bien su integridad se ve afectada si se lo busca por esa vía. Sumarle a esa idea de representación, que considero fallida por definición, el adjetivo de “nacional”, complejiza aún más el desafío. Considero que Argentina es muchos países en uno, según quién y desde dónde lo mire. Me parece que el hecho de que cualquier país se postule

como una nación única y homogénea siempre fue y seguirá siendo una ficción, y que es una ficción violenta. De allí surge *El problema del caballo*.

AD ¿De qué manera pensás que *El problema del caballo* interpelará al público?

CF El gran problema que tiene el caballo de mi instalación en Venecia es que su supervivencia depende, aparentemente, del ser explotado. En el momento en que los humanos forjamos el hierro para ponerle herraduras al caballo y sujetarlo a un arado, con el propósito de sembrar y acumular, comenzó a mi entender un curso histórico para ambas especies que actualmente, para nuestra generación, se hace evidente como insostenible y fatal.

Para poder transitar ese curso fue necesario crear fronteras de todo tipo: fronteras entre un territorio y otro, entre una especie y otra, entre naturaleza y cultura. Quedamos completamente atrapados en esas fronteras, y el desafío que nos compete ahora es derribarlas. Creo que pensar en ellas e identificarlas como obsoletas es una condición para comenzar a pensar salidas posibles.

Lo que busco con *El problema del caballo* es ofrecer perspectivas poéticas que perturben e interroguen al espectador sobre su lugar en el mundo y en la historia.

AD ¿Cuál es tu posición como artista en relación a la problemática que abordás con *El problema del caballo*?

CF Tengo una mirada posthumanista sobre el presente: no considero que la

106

considering it is the only institution in the global art scene that insists, in the twenty-first century, on perpetuating the nineteenth-century tradition of national representation in a “universal” event (global, in contemporary terms).

For me, all of these circumstances set off critical readings around the concepts of nation and territory, how they were constructed and the way these ideas continue to operate in our country.

AD Speaking of being critical of La Biennale for its perpetuation of a framework of national representation, and keeping in mind that the two of us—you as an artist, me as a curator—make up the Argentinian contribution to it, what thoughts does this bring up for you?

CF Personally, I see a conceptual problem with the idea of representation: it implies that there is a democratic aspiration behind the selection of projects. To my understanding, art and democracy make up a marriage destined for failure and misunderstanding, as the mechanisms needed for each to function are quite different. Democracy necessarily implies consensus and negotiation between forces that may be opposing but that need to coexist. The artistic event, in my experience, has nothing to do with seeking consensus or negotiating. On the contrary, its integrity is compromised if it is taken down that path. If we add to that concept of representation, which I consider faulty by definition, the adjective “national,” it further compounds the difficulty. I consider Argentina to be many countries in one, depending on who looks at it, and on their perspective.

107

It seems to me that the fact of any country’s supposing itself to be a singular and homogenous nation always was and always will be a fiction, and a violent one at that. Thus, *The Horse Problem*.

AD In what way do you think *The Horse Problem* will speak to the public?

CF The big problem that the horse in my Venice installation faces is that its survival seemingly depends on being exploited. The moment that humans forged iron to shoe a horse and harness it to a plow so as to plant and amass a harvest was the beginning, in my view, of a historic trajectory for both species, which—as is becoming evident now, to our generation—is unsustainable and deadly. In order to make our way along that trajectory, it was necessary to create all sorts of borders: borders between one territory and another, between one species and another, between nature and culture. We ended up completely trapped within these borders, and the challenge we now face is to knock them down. I believe that thinking about them and identifying them as obsolete is a condition for being able to start thinking of possible ways out. With *The Horse Problem*, I seek to offer poetic perspectives that disturb and question viewers with regard to their place in the world and in history.

AD What is your position as an artist in relation to the issues you address in *The Horse Problem*?

CF I have a post-humanist outlook on the present: I don't think that the solution

solución a la destrucción que generamos esté en asumir nuestra responsabilidad en tanto humanos, sino más bien en asumir nuestra responsabilidad en tanto animales y en relación fluida con nuestras condiciones de vida.

De la misma manera, más que como artista me importa definirme como persona, y entender cuál es la función evolutiva del arte en esa definición; de qué se trata ser “humano”, esta criatura que –como brillantemente enunció Peter Sloterdijk– ha fracasado como animal.

Hacer arte no es un lujo. Es una conducta de supervivencia que los humanos desarrollamos como especie: somos, hasta donde sabemos, el único grupo de seres vivos capaces de llamar la atención de otros sobre el sentido de la vida. Eso es algo para celebrar.

Claudia Fontes, ensayo fotográfico para *La Criatura Intermedia*, 2016. Foto David Miles.

108



to the destruction we generate lies in taking on our responsibility as humans, but rather in taking on our responsibility as animals, in fluid relation with our conditions of life.

Likewise, it is more important to me to define myself as a person than as an artist, and to understand the function of art on an evolutionary level within that definition: what is it to be “human,” that creature that has failed as an animal, as Peter Sloterdijk so brilliantly put it.

Making art is not a luxury. It is a way of surviving that humans as a species have developed: we are, so far as we know, the only group of living beings capable of calling the attention of others to the meaning of life. That is something to celebrate.

Claudia Fontes, photo essay for *The Creature in Between*, 2016. Photo David Miles.

57. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia
Claudia Fontes, El problema del caballo / The Horse Problem

Patrocinio
Sponsorship
Ministerio de Relaciones Exteriores
y Culto de la República Argentina

Producción General
General Production
Dirección Nacional de Asuntos Culturales

Comisario
Commissioner
Mauricio Wainrot
Director Nacional de Asuntos Culturales

Curador
Curator
Andrés Duprat

Coordinador General en Italia
General Coordinator in Italy
Lucas Gioja
Embajada Argentina

Coordinador en el Reino Unido
Coordinator in the United Kingdom
Embajada Argentina

Comité de selección
Selection Committee
Rodrigo Alonso
Mercedes Casanegra
Américo Castilla
María Teresa Constantín
Andrés Duprat
Inés Katzenstein
Fernando Farina
Fabián Lebenglik
Adriana Rosenberg

Dirección Nacional de Asuntos Culturales
National Directorate of Cultural Affairs
Jorge Cordonet
Antonio Estévez
Armando Maffei
Silvia Ponal Ríos

Exhibición
Exhibition

Equipo técnico
Technical team

Realización de esculturas
Fabrication of sculptures
London Mouldmakers
Jessica Walters
Arthur Steward
Glen Homer
Sophie Alda
Joe Wood
Rebecca Townrow
Tamsin Wilson
Simon Stringer

3D scanning
3DiFy
Ian Byrne
Lola Lipsum
Romuald Plaszcynski

3D rendering
Mariano Giraud
Maximiliano Bellman

Equipo de producción en Venecia
Production team in Venice

Exhibit-On
Mateo Eiletz
Claudia Ortigas

Iluminación
Lighting
Marciano Rizzo

Prensa
Press
Juan Sánchez y/and Juliet Smith,
para Sutton PR
María Victoria Costa
Laura Eva Gil

Postproducción de imagen
Image Post-Production
Juan Beccar Varela

Catálogo
Catalogue

Concepto
Concept
Bruno Fernández
Claudia Fontes

Textos
Texts
Andrés Duprat
Gabriel Giorgi
Pablo Martín Ruiz
Claudia Fontes

Traducción
Translation
Tess Rankin
Daniella Gitlin
Oficina Cultura de la Embajada
Argentina en Italia
Dirección de traducciones
de la Cancillería Argentina

Corrección de estilo
Proofreading
Socorro Giménez Cubillos
Régine Kohan

Diseño gráfico
Graphic design
Bruno Fernández

Fotografías
Photography
Bernard G. Mills
Graciela Díaz
David Miles
Claudia Fontes
Ali Burafi
Marcus Bastel
Gustavo Lowry
Archivo del Museo
Nacional de Bellas Artes,
cortesía de
Paula Casajús

Postproducción de imagen
Image Post-Production
Juan Beccar Varela

Agradecimientos
Acknowledgements

Claudia Fontes agradece a
Claudia Fontes is grateful to

Los amigos del caballo
The horse's friends

David Miles
Estanislao Miles
Mago Bexhill
Irma de la Fuente
María Eva Russo
Guadalupe Requena
Gustavo Eandi

Gladys Nistor
Ana Gallardo
Irene Soler

Gustavo Bruzzone
Marcelo Brodsky
Alejandro Chaskielberg
Stefano Santilli

Louise Bristow
Susana Cipriano
Mick Barry

Ema Eiletz
Caroline Jany
Patricia Blunt
y / and
Welsh

Y especialmente a los
encantadores del caballo
And specially to the
horse's whisperers

Lucas Gioja
Marcos Stanganelli
Ignacio Liprandi
Alec Oxenford
Claudio Porcel y/and Isabel Pita
Erica Roberts
Mateo Eiletz

Leandro Chiappa
Arthur Steward
Jessica Walters

Sin quienes este proyecto
hubiera sido muy diferente.
Without whom this project
would have been very different.

Publicado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina,
en ocasión de la exhibición *El problema del caballo*, de Claudia Fontes, en el Pabellón Argentino
para la 57^a Exhibición Internacional de Arte – Biennale Arte 2017, La Biennale di Venezia

13 de mayo – 26 de noviembre de 2017

Prohibida su venta

Published by the Ministry of Foreign Affairs and Worship of the Argentine Republic,
on the occasion of Claudia Fontes's exhibition *The Horse Problem* at the Argentinian Pavilion
for the 57th International Art Exhibition – Biennale Arte 2017, La Biennale di Venezia

13 May – 26 November 2017

Prohibited for sale

© Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina

© de los textos y fotografías, los autores / texts and photos, the authors

© de la obra, Claudia Fontes / artwork, Claudia Fontes

**57. Esposizione
Internazionale
d'Arte**

Partecipazioni Nazionali